

MODERN ART
RESEARCH
INSTITUTE

National Academy of Arts of Ukraine
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

ARTISTIC CULTURE

TOPICAL ISSUES

Annual scientific journal

Issued since 2004

Volume 21

Number 1

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

Щорічний науковий журнал

Видається з 2004 року

Випуск 21

Частина 1

Наказом Міністерства освіти і науки України журнал внесений до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора наук, кандидата наук та ступеня доктора філософії з мистецтвознавства, категорії «Б» (наказ Міністерства освіти і науки України від 17.03.2020 р. № 409)

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 2046 від 13.06.2024 року. Ідентифікатор медіа R30–05082.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України (протокол № 5 від 26 травня 2025)

Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ індексується у міжнародних бібліографічних азах даних, каталогах та системах пошуку: Наукова періодика України, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), EBSCO Publishing, Art & Architecture Complete, DRJI (Directory of Research Journals Indexing), BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Open Ukrainian Citation Index, Google Scholar, WorldCat тощо

Under the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine, the journal is included into the category «B» of Ukrainian register of specialized scientific publications that publish the results of theses for the degrees of Doctor and, Candidate in Art Studies and Doctor of Philosophy (Resolution of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 409, dated 17.03.2020)

Registration of a print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine No. 2046 as of 13.06.2024. Media ID is R30–05082.

Recommended for publication by Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (protocol № 5 26.05.2025)

The Scientific journal ARTISTIC CULTURE. TOPICAL ISSUES is indexed in international bibliographic databases, catalogs and search systems: Scientific periodical of Ukraine, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), EBSCO Publishing, Art & Architecture Complete, DRJI (Directory of Research Journals Indexing), BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Open Ukrainian Citation Index, Google Scholar, WorldCat, etc.

Статті у виданні перевірені за допомогою сервісу перевірки на плагіат *StrikePlagiarism.com*
Articles are checked using the plagiarism check service *StrikePlagiarism.com*

Х 98 **Художня культура. Актуальні проблеми** / [головний редактор А. Чібалашвілі]. Київ: ІПСМ НАМ України, 2025. Вип. 21, ч. 1. 234 с.: іл.

Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми» Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України публікує наукові дослідження, присвячені вивченню актуальних аспектів художньої культури. Видання призначене для фахівців та науковців, докторантів, аспірантів у галузі гуманітарної науки, теорії та історії культури, мистецтвознавства.

Редакційна колегія не обов'язково поділяє позицію, висловлену авторами у статтях, та не несе відповідальності за достовірність наведених даних і посилань.

Artistic culture. Topical issues / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2025. Vol. 21, No. 1. 234 p.: ill.

The scientific journal *Artistic culture. Topical issues*, of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine publishes research papers devoted to the study of actual aspects of artistic culture. The publication is intended for specialists and scholars, doctoral students, postgraduate students in the field of humanities, theory and history of culture, art studies.

The Editorial Board does not necessarily share the position expressed by the authors in the articles and is not responsible for the accuracy of the information and links provided.

УДК 7.036(477)«21»

Головний редактор: Асматі ЧІБАЛАШВІЛІ, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник, заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Україна)

Відповідальний редактор: Гліб ВИШЕСЛАВСЬКИЙ, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник, завідувач відділу Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Україна)

Chief editor: Asmati CHIBALASHVILI, PhD in Art Studies, Senior Researcher, deputy director for scientific affairs at the Modern Art Research institute (Ukraine)

Executive editor: Executive editor: Glib VYSHESLAVSKIY, PhD in Art Studies, Senior Researcher, Head of the Department of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Редакційна колегія

Мартінас ПЕТРИКАС, доцент, заступник декана з наукової роботи Вільнюського університету комунікацій (Литва)

Віктор СИДОРЕНКО, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, президент НАМ України (Україна)

Даніель ЗАВАНЬО, доктор філософії, доцент Університету Мілан-Бікока (Італія)

Даріуш КОСІНСЬКИЙ, професор Ягеллонського університету в Кракові (Польща)

Міхаель МОЗЕР, професор Інституту славістики Віденського університету, Українського вільного університету в Мюнхені та Католицького університету ім. Петра Пазманя в Будапешті (Австрія/Угорщина)

Йохан ФОРНАС, заслужений професор Університету Сьодерторн у Стокгольмі (Швеція)

Няша МБОТІ, доктор філософії, доцент Університету комунікаційних досліджень Йоганнесбурга (Південно-Африканська Республіка)

Валерій БІТАЄВ, доктор філософських наук, професор, Перший віцепрезидент НАМ України, академік НАМ України (Україна)

Ірина ЗУБАВІНА, доктор мистецтвознавства, професор, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України, академік НАМ України (Україна)

Ігор САВЧУК, доктор мистецтвознавства, професор, директор ІПСМ НАМ України, член-кореспондент НАМ України (Україна)

Олександр КЛЕКОВКІН, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу ІПСМ НАМ України, академік НАМ України (Україна)

Олена БЕРЕГОВА, доктор мистецтвознавства, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, член-кореспондент НАМ України (Україна)

Тамара ГУНДОРОВА, доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України, завідувач відділу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Україна)

Маріанна КОПИЦЯ, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського (Україна)

Ольга ПЕТРОВА, доктор філософських наук, професор, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, почесний академік НАМ України (Україна)

Леся СМІРНА, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових зв'язків НАМ України (Україна)

Поліна ХАРЧЕНКО, кандидат педагогічних наук, доцент, учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України (Україна)

Світлана ШУМАКОВА, кандидат мистецтвознавства, доцент Харківської державної академії культури (Україна)

Editorial board

Martynas PETRIKAS, PhD, Associate Professor, Vice-dean for studies, Vilnius University of Communication (Lithuania)

Victor SYDORENKO, PhD in Art Studies, Professor, Academician, President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Daniele ZAVAGNO, Ph.D., Associate Professor, University of Milano-Bicocca (Italy)

Dariusz KOSIŃSKI, Doctor habitatus, professor of the Jagiellonian University in Krakow (Poland)

Michael MOSER, Doctor habitatus, professor at the Institute for Slavic Studies at the University of Vienna (Austria), professor at the Peter Pazmany Catholic University in Budapest (Hungary), Professor at the Ukrainian Free University in Munich (Germany)

Johan FORNÅS, PhD, professor Emeritus of Media and Communication Studies, Södertörn University in Stockholm (Sweden)

Nyasha MBOTI, PhD, Associate Professor of Communication Studies University of Johannesburg (South Africa)

Valery BITAYEV, Doctor in Philosophy, Professor, First Vice-President, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Iryna ZUBAVINA, Doctor in Art Studies, Professor, MARI of the National Academy of Art of Ukraine (Ukraine), Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Ihor SAVCHUK, Doctor in Art Studies, Professor, Director of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olexander KLEKOVKIN, Doctor in Art Studies, Professor, Head of the Department of the Modern Art Research Institute, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olena BEREGOVA, Doctor in Art Studies, Professor, deputy director for scientific affairs of the National Academy of Arts of Ukraine, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Tamara HUNDOROVA, Doctor in Philology, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine, Head of the Department at the Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine)

Marianna KOPYTSIA, Doctor in Art Studies, Professor of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine)

Olha PETROVA, Doctor of Philosophy, Chief researcher at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Honorary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Lesia SMYRNA, Doctor in Art Studies, senior researcher, Head of the Department of International Research Affairs of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Polina KHARCHENKO, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Senior Researcher, Academic Secretary of Theory and History of Arts Department, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Svitlana SHUMAKOVA, PhD in Art Studies, Associate Professor of the Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine)

Електронні версії усіх статей журналу оприлюднюються на офіційній сторінці видання

Electronic versions of all journal articles are published on the official page of the publication

<http://hudkult.mari.kyiv.ua/>

Зміст | Contents

Культуротворення і особистість *Culture Creation and Personality*

Ірина Зубавіна	Концепт антропоцентризму та його втілення в фільмах Кіри Муратової	9
Iryna Zubavina	<i>The Concept of Anthropocentrism and Its Representation in the Films of Kira Muratova</i>	
Ольга Лагутенко	Інтерпретація теми Давньої Русі у графіці Георгія Якутовича: психологія творчого процесу	19
Olga Lagutenko	<i>Interpretation of the Theme of Ancient Rus in the Graphics of Georgy Yakutovych: Psychology of the Creative Process</i>	
Ольга Петрова	Передчуття твору. Евристичність гештальту	28
Olga Petrova	<i>Anticipation of the Artwork: The Heuristic Nature of the Gestalt</i>	
Юлія Бентя	Буяння вічної весни: Михайло Вериківський і незавершена музична революція 1920-х років	34
Iuliia Bentia	<i>The Riot of Eternal Spring: Mykhailo Verykivsky and the Unfinished Musical Revolution of the 1920s</i>	
Ольга Гладун, Оксана Пушонкова	Творчість Тамари Гордової як синтез традиційного декоративного розпису та авторських пластичних новацій	42
Olha Hladun, Oksana Pushonkova	<i>The Art of Tamara Hordova: Synthesis of Traditional Decorative Painting and Author's Plastic Innovations</i>	

Історія мистецьких практик та художніх напрямів *History of Artistic Practices and Artistic Directions*

Наталія Жукова	Популярна культура: систематизація культурологічних теорій	55
Nataliia Zhukova	<i>Popular Culture: Systematization Of Cultural Theories</i>	
Ольга Рижова, Інна Івакіна	«Собор Києво-Печерських святих» як відображення загальнохристиянського ідеалу в художній культурі Києва	72
Olga Ryzhova, Inna Ivakina	<i>"The Council of the Kyiv-Pechersk Saints" as a Reflection of the General Christian Ideal in the Kyiv Art Culture</i>	
Юлія Щукіна	Жанри критики на сторінках інформаційно-аналітичного видання «Театральна декада» (Харків, 1931–1934)	80
Yuliia Shchukina	<i>Genres of Criticism in the Information and Analytical Bulletin Teatralna Dekada (Kharkiv, 1931–1934)</i>	
Ван Цзиань	Симфонія на шляху до драми в історичній ретроспективі	88
Wang Zian	<i>Symphony Evolving into Drama in Historical Retrospect</i>	
Лі Цзичжань	Фортепіанний цикл у творчості Роберта Шумана: художньо-стильовий світ задуму та особливості виконавського втілення	97
Li Zizhan	<i>The Piano Cycle in Robert Schumann's Oeuvre: Artistic and Stylistic Concepts and Features of Performance Interpretation</i>	
Володимир Дорожинський	Модерністський код часу у циклі «Пастелі» Івана Карабиця на слова Павла Тичини	107
Volodymyr Dorozhynskyi	<i>The Modernist Code of Time in "Pastels" by Ivan Karabyts Set to the Poetry of Pavlo Tychyna</i>	

Музейний простір: збереження і переосмислення мистецької спадщини *The Museum Space: Preservation and Reconception of Artistic Heritage*

Олександр Клековкін Мистецтво вибудовувати і розривати зв'язки. Епізод перший: «Музейна історія» Петра Руліна	118
Olexander Klekovkin <i>The Art of Building and Breaking Connections Episode One: "Museum Story" by Petro Rulin</i>	
Олена Кашуба-Вольвач Студія Сергія Світославського — перше гуртування «нового мистецтва»	124
Olena Kashuba-Volvach <i>Studio of Serhii Svitoslavskiy: The first gathering of "new art"</i>	
Леся Даниленко, Віктор Даниленко Музейна справа у просторі дизайну Великої Британії	132
Lesya Danylenko, Victor Danylenko <i>Museum Practice in the Design Space of Great Britain</i>	
Юрій Коренюк, Ігор Шалінський Мистецька спадщина Михайлівського Золотоверхого собору та сучасність	142
Yuriy Korenyuk, Ihor Shalinsky <i>Artistic Heritage of St. Michael's Golden-Domed Cathedral and the Present</i>	
Руслан Лубинський Експертиза й проблеми атрибуції картини «Коронування терновим вінцем» (колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького)	157
Ruslan Lubinsky <i>Examination and Attribution Challenges of the Crowning With Thorns Painting (Collection of the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery)</i>	

Мистецтво під час війни: Концепції. Символи. Стратегії. *Art in the Time of War: Concepts. Symbols. Strategies.*

Марина Полякова Саркастична деколонізація: переосмислення російської культурної спадщини в українському мистецтві під час війни	166
Maryna Poliakova <i>Sarcastic Decolonization: Rethinking Russian Cultural Heritage in Ukrainian Art During the War</i>	
Євгеній Кузьменко Конструктивістська архітектура Харкова за умов російської експансії 2022–2024 років	180
Yevhenii Kuzmenko <i>Constructivist Architecture of Kharkiv Amid Russian Invasion of 2022–2024</i>	
Костянтин Роготченко Художня терапія: новий досвід малювання з воїном під час війни	187
Kostyantyn Rohotchenko <i>Art Therapy: A New Experience of Painting with a Warrior during the War</i>	

Contemporary Art: теорія та практика *Contemporary Art: Theory and Practice*

Олесь (Олександр) Санін Від архівного артефакту до екранізованого образу: мистецтво реконструкції та творче осмислення історичної автентики у сучасному кіновимірі	198
Oles (Oleksandr) Sanin <i>From archival Artifact to Screen Image: The Art of Reconstruction and Creative Interpretation of Historical Authenticity in Contemporary Cinema</i>	
Галина Скляренко «Музика кольору» в українському мистецтві 1960-х	205
Galyna Sklyarenko <i>"The music of color" in Ukrainian Art of the 1960s</i>	
Ганна Бітаєва Український мурал: імплементація світового художнього досвіду та національна специфіка втілення	217
Hanna Bitaieva <i>Ukrainian Mural: Implementation of Global Artistic Experience and National Specificity of Expression</i>	
Марина Рижова Опера на сцені Національної філармонії України: адаптація режисерського задуму до сценічного простору	227
Maryna Ryzhova <i>Opera on the Stage of the National Philharmonic of Ukraine: Adapting the Director's Vision to the Stage Space</i>	

Культуротворення
і особистість

Culture Creation
and Personality

Ірина Зубавіна

доктор мистецтвознавства, професор, учений секретар
відділення кіномистецтва НАМ України, дійсний член
(академік) НАМ України, головний науковий співробітник
відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України

Iryna Zubavina

Doctor of Art Studies, Professor, Full Member
of the National Academy of Arts of Ukraine
(Academician), Chief Researcher of the Department
of Theory and History of Culture Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: zubavina@mari.kiev.ua | orcid.org/0000-0002-0816-0207

Концепт антропоцентризму та його втілення в фільмах Кіри Муратової

The Concept of Anthropocentrism and Its Representation in the Films of Kira Muratova

Анотація. Запропонована тема є актуальною у контексті досліджень такого вагомого, непересічного та загадкового явища, як екранний світ Кіри Муратової. Розглянуто творчість режисера з позицій антропоцентричного підходу, що передбачає виявлення загальних тенденцій в еволюції поглядів Муратової, чиї фільми неможливо вивчати без врахування історичних періодів, у які вона жила та працювала. Перші самостійні муратівські фільми, створені в радянську епоху, зазнавали остракізму, обмежень та заборон. Період Перебудови став часом своєрідної «сатисфакції» для Муратової, відкривши їй картинам доступ до глядача. Кар'єра майстра досягала розквіту у роки незалежності України, коли Кіра Муратова отримала можливість знімати майже без обмежень свободи самовияву.

Визначено умовну періодизацію творчого спадку майстра та висвітлено особливості авторської кіноантропології в фільмах різних періодів. Насамперед артикульовано динаміку змін в інтерпретації Кірою Муратовою принципів антропоцентризму — від ранніх фільмів режисера, що позначені рисами (нео)модернізму, до екранних досліджень типології людського у творах «пізнього», постмодерністичного етапу. Наголошено на особливостях підходу до мовлення персонажів, зокрема, наявність словесних тавтологій осмислено через принцип антропоцентризму, відповідно до якого мова перебуває у міцному зв'язку з людиною, її діяльністю та культурою. Виявлено логіку внутрішніх зв'язків між фільмами режисера, попри програмну еkleктику кожного твору.

Ключові слова: Кіра Муратова, антропоцентризм, кінематограф, неомодернізм, постмодернізм, метамодернізм, екранні персонажі, перформативність.

Постановка проблеми. Творчість Кіри Муратової не вкладається в прокрустове ложе однозначних дефініцій, натомість відкриває простір для осмислення під різними ракурсами. Актуальним видається вивчення творчого доробку Кіри Муратової з позицій антропоцентричного підходу, відповідно до якого людина є центром і метою всього, що відбувається у світі. Таке налаштування дослідницької оптики є цілком логічним при осмисленні кінематографічного доробку режисера, програмно зорієнтованого на вивчення людської природи, митця, здатного відверто показати людину такою, «як вона є», з усіма її недосконаlostями, дивацтвами, ексцентрикою, особливостями поведінки та мовлення.

Мета статті: артикулювати закономірності та особливості авторської інтерпретації принципів антропоцентризму, що позначились на фільмах Кіри Муратової різних періодів її творчості — від зацікавленості внутрішніми станами героїв у ранніх (нео)модерністичних провінційних мелодрамах до радикального переосмислення принципів антропоцентризму в екранних

дослідженнях абсурдності існування «пізнього», постмодерністичного періоду фільмотворення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Унікальний авторський стиль Кіри Муратової, її безкомпромісний погляд на людську природу та соціальні проблеми незмінно привертають увагу критиків і дослідників з різних сфер гуманітаристики як в Україні, так і за кордоном, інспіруючи значний корпус текстів — від журнальних статей до академічних розвідок. Здебільшого публікації про Кіру Муратову зосереджуються на аналізі її авторського стилю у вимірах певних теоретичних концепцій (постмодернізм, феміністична теорія кіно тощо). Значна частина друкувань у сучасній періодиці вкладається у межі широкої дискусії щодо національної ідентифікації майстра. Зокрема, стаття «Кіра Муратова в західному кінознавстві, або Проблема російськомовної української кіно спадщини» Анастасії Канівець пропонує поглиблене розуміння творчості Муратової з урахуванням її українського досвіду [Канівець, 2025]. Серед праць, що аналізують екранні твори Кіри Муратової

в контексті східноєвропейського кіно, — стаття американської дослідниці Маши Шпольберг «Деконструкція соціалізму в ранніх фільмах Кіри Муратової», де ранні твори режисера подано як критику радянського соціалістичного проєкту через призму простору та матеріальності [Shpolberg, 2021]. До корпусу системних зарубіжних досліджень слід віднести працю Джейн Таубман «Кіра Муратова» [Taubman, 2005] та дисертацію Давида Маліни «Кіра Муратова: Епістемологія самопізнання на кіноекрані» [Molina, 2022], де простежено кінобаваризм, обман та самообман як кінематографічні проблеми та соціальні патології.

В Україні спробу наукового вивчення муратівського кіносвіту запроваджено у дисертації Тетяни Савченко-Шагінян «Жіноча» *кінорежисура в гендерному аспекті культуротворчості* [Савченко-Шагінян, 2010], де фільми Кіри Муратової розглянуто на перетині проблемних дискурсів культурології та гендеристики, із застосуванням методу порівняльного аналізу при зіставленні з творчістю Лені Рифеншталь та Ліліани Кованні. В числі дисертацій останніх років — дослідження Єлизавети Онищенко «Поетика кіномови Кіри Муратової» [Онищенко, 2018].

Наведений огляд різноаспектних розвідок творчості Кіри Муратової свідчить про оригінальність обраного нами ракурсу.

Виклад основного матеріалу. Ідея виняткової цінності людини як найважливішої істоти на Землі, що з давніх часів впливала на релігію, філософію, науку та культуру, в історичному дискурсі неодноразово зазнавала змін та критики. Втім, для кінематографу принцип «людина по центру» ніколи не втрачав своєї актуальності. Кінематографісти традиційно вивчають людину як центральну фігуру, концентруючи увагу на її сильних та слабких сторонах, панівних цінностях, проблемах морального вибору, конфліктах, переживаннях тощо. На відміну від класичного запровадження антропоцентричних підходів, що передбачають ставлення до людини як богоподібної істоти, творча метода Муратової далека від такого возвеличення *Homo sapiens* як носія розуму й моралі. В аналітично-критичному розумінні режисерки індивідуум постає суперечливим, подекуди абсурдним, екзистенційно крихким створінням, що балансує між бажаннями, інстинктами та ілюзіями.

Незмінно тримаючи людину у фокусі уваги, Муратова розглядає її насамперед як природну істоту. Кіноантропологія Муратової зосереджується переважно на дослідженні варіативності психофізичних типів у часі та просторі існування, отже, передбачає чутливість до динаміки суспільних змін. Від фільму до фільму змінюються параметри світу, в якому діють муратівські персонажі. І вони самі також змінюються. Спостереження за означеними трансформаціями через призму фільмічного матеріалу дає підстави

виділити у творчості Кіри Муратової кілька умовних періодів.

«РАННІЙ» ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ (1967–1978): ФОРМУВАННЯ

НЕОАНТРОПОЦЕНТРИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Кінокосмос Кіри Муратової, починаючи вже з перших її самостійних творів, існує за власними законами. Це дивосвіт, де ніби ушкоджені налаштування чітких моральних орієнтирів. Така позиція митця наближається до поглядів одного з найвидатніших представників «нової хвилі» у французькому кіно — Жана-Люка Годара. Фільми цього руйнівника кінематографічних конвенцій часто досліджують людську поведінку, ставлячи під питання існування всезагальної істини та норми. Солідаризувавшись із такою відмовою від моралізаторства, Кіра Муратова послідовно дотримувалась своїх переконань. Загальний вплив етико-естетичних принципів «нової хвилі» позначився насамперед на перших фільмах митця — артгаузних «провінційних мелодрамах» «Короткі зустрічі» (1967) та «Довгі проводи» (1971), що утворюють своєрідну діалогію, оскільки вивчають по суті спільний предмет — людські стосунки. Світоглядною основою цих творів став екзистенціалізм, з посиленою увагою до внутрішнього світу, особистісних психологічних проблем. При цьому Муратова веде дослідження людської суб'єктивності з акцентом на взаємодії особистості із соціальними та культурними контекстами. Цим пояснюється включення елементів намішкувато-легкої, майже ліричної критики соціалістичного ладу в «Коротких зустрічах». Натомість наступна стрічка «Довгі проводи» демонструє очевидне домінування *природного* начала в людині над *соціальним*, моторошно дивуючи глядача невротичними «відхиленнями» незвично своєрідних персонажів. За такими ознаками муратівські екзистенційні драми виразно резонують із напрямом європейського неомодернізму, що виник у другій половині ХХ століття, успадкувавши від модернізму зосередженість на внутрішньому світі людини, її суб'єктивних переживаннях, схильність до експериментів з формою та наративом.

Доволі відчутний вплив філософських ідей антропоцентризму та художніх принципів неомодернізму простежуємо в стрічці «Короткі зустрічі». По центру уваги — любовний трикутник та переживання двох жінок, закоханих в одного чоловіка — харизматичного геолога Максима. Цей персонаж є фігурою відсутності, з'являючись на екрані лише опосередковано — у снах та спогадах залюблених у нього жінок — симпатичної співробітниці міської ради Валентини Іванівни та дівчини з села, буфетниці Наді, які, репрезентуючи ментальну дихотомію «місто село», утворюють два полюси емоційного напруження.

Валентина Іванівна називає Максима, можливо, з певним випередженням, «мій чоловік» й не полишає спроб приборкати, «одомашнити» цього геолога-кочівника. Водночас схильна до рефлексій героїня картається своєю недосконалістю. Натомість Надя та і колишня її односелиця Люба, більш безпосередні у формулюванні прагматичних бажань: про «обручку» або «чоботи високі, щоб замість валянків носити». Проміжний, майже трагічний тип уособлює сусідка Зіна, яка практично звинувачує у своїй самотності освічену Валентину Іванівну, адже начитавшись книжок, «від свого кола відбилась, а до вашого не пристала».

Жіночі персонажі вирізняє невтомна жага кохання, любові, відданості. Водночас вони схильні до невротичної поведінки, егоцентричного бажання безроздільного володарювання предметом своєї пристрасті. «Я хочу, щоб мене любили не так. Я хочу, аби все через мене кинули, на усе через мене могли піти...», — заявляє доволі виважена працівниця міськради (а водночас — «звичайна баба», як її характеризує перукарка). На думку Наді, досягти «жіночого щастя», тобто «мати родину та дітей», Валентині Іванівні заважає робота. На що та відповідає: «Мені подобається, щоб навколо мене усе вертілося, змінювалося, щоб було цікаво. Інакше нудно». Підвладність тим чи іншим стереотипам мислення та поведінки у фільмі використано як своєрідний інструмент стратифікації соціуму.

Загалом герої «Коротких зустрічей» не перетинають радикально меж етичного. Телефонний дзвінок Максима після розриву та його обіцянка Валентині «приїхати завтра» схожа на згоду чоловіка принести «жертву» та відмовитись від кочового способу життя, всупереч своїм попереднім переконанням. Утім, автор дозволяє кожному додумати подальший розвиток подій, відповідно до власної відкритості рольовим «перверсіям» чоловічого та жіночого.

У наступній стрічці «Довгі проводи» відсутність внутрішньої гармонії персонажів помітно поглиблюється. Цього разу в центрі нарративу — конфлікт між матір'ю та сином. Тригером стає рішення підлітка переїхати в інше місто до батька, який давно покинув родину. Поглиблюючи аналіз психологічних станів персонажів, фільм пропонує нові акценти в антропоцентричній каліграфії режисера. Муратова переносить фокус уваги на осмислення емоційної залежності у складних міжособистісних зв'язках. Демонструє ірраціональність людських вчинків, що виглядають не завжди етично.

Перекладачка Євгенія Василівна, жінка елегантного вигляду та віку, відчуваючи загрозу самотнього старіння, стискає задушливе кільце материнських обіймів, відмовляючись дати синові свободу у прийнятті рішень. Порушуючи особистісні межі Сашка, Євгенія Василівна відверто маніпулює ним: «Не любиш ти свою маму». Охоплена патологічними

ревностями, вмовляє знайому листоношу дати прочитати листи «до запиту», що надійшли хлопцеві від батька. Нехтуючи загальноприйнятими нормами моралі, Євгенія Василівна практично тиранить сина, тероризує оточення, видається капризною, манірною та примхливою. Апогеем стає безглуздий скандал, вчинений героїнею на святковому концерті, коли вона «принципово» хоче відстояти саме «своє місце» в глядській залі. Неочевидний смисл такого епатажу — невротична впертість як темний бік прихованої людської сутності. Вибуховий зрив Євгенії Василівни завершується розрядкою після фінальної репліки сина: «Мамо, я тебе люблю. Я нікуди не поїду». Сльози щастя разом з нервовим сміхом героїні свідчать, що вона очікувала цієї жертви від сина й радо приймає її. Непрямим чином «Довгі проводи» провіщували поступовий розпад родини як усталеного «стілника суспільства».

Очевидний зв'язок із заявленою у «Коротких зустрічах» містобудівною тематикою сповна проявиться в наступній стрічці «Пізнаючи білий світ» (1978) — про народження нового світу з хаосу та безладдя на будівничих об'єктах «світлого майбуття». Цього разу Муратова більше уваги приділяє соціальному контексту, але драматургічним підмурком знову стає любовний трикутник — людські пристрасті штукатуриці Люби та двох водіїв вантажівок — Михайла та Миколи. Елемент абсурду в нав'язливий офіціоз «виробничої проблематики» вносить епізод одночасного одруження багатьох закоханих пар. На цьому масовому комсомольському весіллі Люба пристрасно виголошує в мікрофон про «щастя любити, тому що люди нічого кращого не вигадали, хоча певна: любов — тимчасове захоплення». І вже без мікрофону промовляє майже приречено: «Ніхто нікого не любить». І все ж героїня має зробити вибір між двома своїми прихильниками, які уособлюють протилежні чоловічі психотипи.

Проблема вибору та відповідальності за нього — справжній нервовий вузол твору — стосується насамперед трьох центральних постатей, хоча кілька побічних ліній живляться стосунками другорядних персонажів. Згадати б незнайомку, яка викидає лист зі словами: «Він мені більше не потрібний». Люба з Михайлом, піднявши папірець, читають пронизливі рядки: «Любов дає ілюзію безсмертя. Чи є людина, співрозмірна душі? ... Коли любов зникає, залишається темна яма». Мотив читання «чужих листів» відсилає до попереднього фільму «Довгі проводи», а міркування про виникнення фатальної прірви після зникнення кохання — до наступної стрічки, герой якої відчуває душевне спустошення після смерті коханої дружини. Йдеться про фільм «Серед сірого каміння» (1983), який логічно віднести до «**перехідної**» фази в творчості Кіри Муратової. Підстав для цього кілька: становлення нової стилістики, експресивної художньої форми, поява чудернацьких маргінальних

персонажів, а також симптоматична переорієнтація уваги митця з досліджень різних аспектів *кохання* до іншої «вічної» теми — теми *смерті*, що стане наскрізною для більшості наступних творів режисера.

Фільм «Серед сірого каміння» розповідає історію про трагічну долю бідних дітей, які, мешкаючи у підземеллі цвинтарної церкви, парадоксально приречені перебувати в чертогах смерті, на кладовищі, проводячи час серед склепів і могил. Діти шляхетного злидаря Валентина знайомляться з хлопчиком з заможної родини — сином судді Василем. Утім, і в його домі править смерть: батько Василя, залишившись без коханої дружини, живе спогадами, визнаючи свою фатальну «зраженість смертю».

Використовуючи допитливість дитячого погляду, режисер ставить під сумнів усталені ієрархії та соціальну несправедливість, що панують у світі дорослих. Муратова протиставляє цьому безглузду беззахисність дітей-безпритульних, дружба яких розвивається за власними законами. Василь дарує хворій та слабкій Марусі, молодшій сестрі свого товариша, прекрасну ляльку, яка перетворюється для маленької сироти на об'єкт перенесення почуттів, проте ненадовго: Маруся помирає. Відбувається перетин мотивів ляльки та смерті. Відтоді лялька стає майже постійним символічним атрибутом у фільмах Кіри Муратової, своєрідним «камео», що від стрічки до стрічки наповнюється новими смислами.

Позиції режисера-антропоцентриста помітно трансформуються з оприявленням танатологічних настрів середини 1980-х.

ПЕРІОД ТРАНСФОРМАЦІЙ (1987–1989): ПОГЛИБЛЕННЯ ТЕНДЕНЦІЙ ДО ДЕКОНСТРУКЦІЇ ЛЮДСЬКОГО ТА СОЦІАЛЬНОГО

У період перебудови перед режисером відкрились можливості більш вільного висловлювання. Тому назва картини «Зміна долі» (1987) видається символічною. Фільм, в основу якого покладено оповідання Сомерсета Моєма «Записка» — це історія про те, як зовні респектабельна жінка виявляється здатною на холоднокривне вбивство та витончену брехню. Знаковим можна вважати кадр на початку фільму, коли красень-коханець зриває маску з обличчя героїні, яка дрімає у кріслі зимового (наче едемського) саду. Прагнучи розкриття сутностей, Муратова не просто переносить літературний сюжет на екран, а створює глибоке авторське кінодослідження розбіжностей «машкари» та «ролі», активно експериментує з формою, руйнуючи лінійний наратив, та підкреслює штучність людських взаємодій. Фільм сповнений постатями дивними, агресивними. Егоцентричне начало, яким опановані навіть зовні цілком добропорядні особи, спонукає їх задовольняти свої пристрасті — хтивість, жадібність, комплекси, ревності тощо.

Якщо героїні ранніх фільмів Кіри Муратової, безкінечно варіюючи питання «Ти мене любиш?», страждали від екзистенційної невпевненості та страху самотності, у «Зміні долі» кохання та смерть репрезентовані у своїй нероздільній єдності. Великою мірою це відбувається внаслідок радикалізації темних вимірів людської натури. За ввічливими манерами тендітної Марії приховано тиранічну хижачку, яка, не отримавши жаданої відповіді на пристрасть, мстиво вбиває зрадливого коханця. Маніпулюючи чоловіками, ця зовні добропорядна пані, зрештою, доводить до суїциду власного чоловіка. Формальним приводом до його самогубства стає записка — неспростовний речовий доказ подружньої зради. Суїцид сприймається як останній аргумент порядної людини в ситуації тотальної брехні. Дисонансний штрих — кошеня, що грається шнурками мерця — ніби компенсується іншою симультантною подією: кінь вивирається на свободу з фатально затісного простору та несеться степом, не зважаючи на лячні завивання вовчої зграї. Пейзаж цього «виміру свободи» моторошно співвідноситься з дивними картинами на стінах оселі, які ніби «віддзеркалюють» ірраціональність світу, в якому діють персонажі. Місце твердої фізичної реальності яскраво заступає шизоїдний світ, де ризиковано підриваються базові естетичні норми, відбувається радикальна деформація шкали етичних цінностей.

ПОСТМОДЕРНІСТИЧНИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ КІРИ МУРАТОВОЇ (ВІД 1989 РОКУ): ВИХІД НА НОВИЙ РІВЕНЬ ФАРСУ ТА ГРОТЕСКУ

Продовжуючи свою провіденційну «діагностику», Кіра Муратова ставить фільм «Астенічний синдром» (1989) — невтішний вирок соціуму, що перебуває в стані хронічної втоми, психологічного знесилення. Незбагненна дійсність, абсурдна хаотичність та фрагментарність якої чимдалі поглиблюються, співвідноситься з постмодерністичним світовідчуттям, що набуло поширення в кінематографі наприкінці ХХ століття. У фільмах постмодернізму традиційний антропоцентризм здає свої позиції, оскільки людина вже не є центральною фігурою в еклектичній реальності, де всі явища рівнозначні.

«Астенічний синдром» позначив поворотний момент, своєрідну точку відліку «нового муратівського стилю», що корелює з такими прикметами екранних вимірів постмодернізму, як відстороненість та іронічність оповіді, використання різних стилів та жанрів, що змішуються, утворюючи ефект карнавалу або театру абсурду, і водночас став справжнім уда-ром по гуманістичних переконаннях режисера, свідченням розриву із традиційним антропоцентризмом.

Події першої, чорно-білої частини фільму відбуваються на цвинтарі. Гробарі, ритуал поховання та прощання родичів з покійним, безкінечні обеліски з фотографіями померлих створюють атмосферу

суму та безвиході. Камера по-вуаеристському стежить за жінкою, яка, поховавши чоловіка, намагається втекти від нестерпної реальності. Її депресія проявляється через агресію до оточення, прагнення вийти із соціальних форматів (пише заяву на звільнення з посади лікаря), з відчаю вчиняє безладдя в оселі — знищує фотографії, б'є фужери, викидає одяг з шафи тощо. Критичною точкою стає спроба врятуватись за «чоловічою» моделлю поведінки — втамувати біль сексом з незнайомцем, що зрештою лише провокує істерику героїні. Раптом зображення переходить у кольорове. Виявляється, це був фільм у фільмі. В кінозалі вмикають світло.

У той час, як кінокритик зі сцени намагається представити актрису, пропонує аудиторії поговорити про серйозне кіно, зал фатально порожніє. У кріслі залишається лише єдиний глядач, який заснув під час сеансу.

Події другої частини картини обертаються навколо цього персонажа, викриваючи хворобливий аспект його стану. Шкільний учитель англійської мови та нереалізований письменник Микола Олексійович засинає у неочікуваних місцях — в метро, на педагогічній раді в школі, в гостях у сестри, де молодь грає в «створення скульптур на тему кохання». Напади непереборної сонливості, що періодично охоплюють цього «зайвого» інтелігента середнього віку, можна інтерпретувати як психосоматичний прояв розчарування, апатії та безсилля перед хаосом навколишнього світу — відчуттів, характерних для схилку 1980-х років.

Розширюючи коло людських типів, Муратова зазвичай включає в кінооповідь інтермедії. Дивакувати персонажі та різкі звуки їхніх голосів несподівано вриваються в кадр, дратуючи неповторним тембром, як несамовитий крик «Колю вбили! Колю вбили!» або потік нецензурної лексики пасажирки в метро тощо. Більшість персонажів демонструють не зовсім адекватні стани, що засвідчують кризу людяності та внутрішній розпад. Такі деформації базових цінностей можна розуміти як вираження психологічних та філософських наслідків авторитарної епохи. Заявлені у фільмі мотиви отримують розвиток у творчості режисера в пострадянський період.

ПОСТРАДЯНСЬКИЙ ПЕРІОД У ТВОРЧОСТІ КІРИ МУРАТОВОЇ (з початку 1990-х)

Продовжуючи заглиблення в людську природу, Муратова послідовно «каталогізує» характери та типи, висвітлюючи різні аспекти їх функціонування в соціокультурних параметрах співчасності. У 1992-му режисер ставить іронічну абсурдистську комедію «Чутливий міліціонер», що стала очевидним випадком автора проти нав'язливих гендерних стереотипів. Муратова саркастично виносить у назву оксюморон, наголошуючи чутливість як визначальну рису представника державної репресивної машини. Образ сентиментального функціонера Толі, який знаходить

в капусті немовля, на перетині з феміністичним дискурсом утворює дивний антропологічний тип, що розмиває межі між природним покликанням та громадським обов'язком індивіда, який приречений жити у світі жорстокої регламентації, де людські стосунки та соціальні інститути постають у викривленому, гротескному вигляді. Довгі монологи учасників судового процесу, говоріння в унісон персонажів свідчить про тотожність, спільність позиції, думок та почуттів, що метафоризує звичку до одноманітності, успадкованої від радянської доби. У цій незвичайній комедії-казці Муратова демонструє, як тоталітарне суспільство інфантилізує людину, позбавляючи її самостійності та відповідальності. Сентиментальністю та здитинілістю вражено більшість персонажів: престарілий сивий «мамій», який не припиняє жалітись, мовляв, «мама після 11 годин додому не пускає». Міліціонер Толя, часто також поводить, як дитина, гублячись умовах абсурдного існування, де гранично релятивізовані поняття добра та зла.

Про контрверсійність соціальних норм і правил, що впливають на поведінку, свідчить скандальна дискусія мешканців приватних будинків на тему «розгодовують собак, а людям їжі не вистачає». Для посилення дисонансу до стрічки включено документальні кадри відлову бездомних котів та собак. Введення теми «нелюдського» постає своєрідним мірилом людяності «старших братів», і світ тварин послідовно відвойовує простір у фільмах К. Муратової.

У картині «Захоплення» (1994), події якої відбуваються на іподромі, самоцінними об'єктами уваги стають коні. Спостереження за цими граціозними істотами міцно пов'язане з емоційними акцентами, адже стрічка концентрується на чоловічих та жіночих пристрастях. Вихор чоловічих захоплень обертається в полі напруження, що утворене двома жіночими постатями з промовистими іменами — Віолетта та Лілія. Чарівна циркачка Віолетта є втіленням вітальності. Натомість її подруга Лілія, медсестра паталогоанатомічки, постійно розповідаючи історії про небезпечних мікробів, про зникнення зморшок на обличчі мерця та інші «страшилки», також доволі успішно привертає до себе увагу. Побудований на переплетенні емоцій у вирі спортивних інтриг та куртуазних захоплень, фільм маркірує новий «стилістичний перехід» у вимірі муратівського кіноsvіту — до ексцентрики фантазмагоричної стилізації, з подальшою переорієнтацією на манірне, майже «салонне» кіно в «пізній» період фільмотворчості.

«ПІЗНІЙ» ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ КІРИ МУРАТОВОЇ (з кінця 1990-х): ДИСКМУНІКАЦІЯ, ТЕАТР АБСУРДУ

Фільми цього періоду позначені подальшою абсурдизацією авторського кіноsvіту через релятивізацію

звичних ціннісних градацій, що знаходить яскравий прояв у трилогії про безпідставні і непокарані вбивства «Три історії» (1997). Режисер концентрується на механізмах злочину та психології злочинців, відтворивши ці аспекти в шокуєчи рафінованому вигляді.

У першій новелі «Котельня № 6» непримітна людина у капелюсі доставляє в котельню до знайомого кочегара шафу з тілом власноруч вбитої сусідки — для кремації. Поет-кочегар не проминає можливості почитати власні вірші, переважаючи експресивну декламацію римованих рядків описом гіпотетичних сценаріїв вбивства. Рефреном лунають репліки геїв, яким підприємливий поет-кочегар здає в оренду сусіднє приміщення під баню: «Морги переповнені, а звірям в зоопарку м'яса не вистачає». Kochegara ж бентежить, що його зміна добігає кінця, вугілля прогоріло, й жару навряд чи вистачить для спалення тіла.

У другій новелі «Офа» байдуже ставлення до смерті демонструє працівниця лікарняного архіву Офелія. Її вишукане ім'я — єдина пам'ять про жінку, яка народила Офу та покинула немовлям. Важка психологічна травма сприяла формуванню в юної працівниці медичної сфери маніакальної жорстокості щодо жінок-«зозуль». Одну з них Офелія душить капроновою панчохою, знятою з власної ноги. Після скоєного красуня знову вдягає на ногу засіб убивства. Неємпатична Офа переживає майже еротичне збудження при архівних розшуках відомостей про власну матір, а отримавши дані, здійснює замислену помсту: скидає з пірсу в море повнотілу шанувальницю творів Шекспіра зі словами: «Я дарую тобі смерть, про яку ти мріяла. Я пробачаю тобі».

Контрастом у новелу введено інтермедію — розмову двох глухуватих стареньких — матері та доньки, які не чують одна одної, тому намагаються докричатись, можливо, розчарувавшись у технічних засобах зв'язку. Вкрай схвильована літня донька кричить, що ніяк не може додзвонитись до матері, а та, не чуючи дзвінків, не менш стурбована втратою контактів із дочкою. Так проблема дискомунікації між поколіннями постає неочікуваним боком.

У третій новелі «Дівчинка і смерть» створено локус спілкування респектабельного дідуса в інвалідному візку, зверхньо налаштованого представника «старого» світу, та маленької дівчинки, яка в певному розумінні є уособленням юного прагматичного покоління, в усій неприхованій природній відвертості. Граничним виявом антипатії дівчинки до старого стає вчинок, подібний на допомогу — дівчинка приносить дідусеві склянку води — води, до якої додала щурячої отрути.

У картині «Три історії» радикальне переосмислення антропоцентричних переконань позначає межу розчарувань у людині, що гранично відверто сформульовано та озвучено вустами героїні центральної новели. Офа зізнається: «Я не люблю мужчин. Я не люблю

жінок. Я не люблю дітей. Мені не подобаються люди. Цій планеті я поставила б "нуль". Можливо, я люблю тварин». Тварини незмінно викликають у Муратової співчуття. Навіть коли проявляють свою звірячу натуру, як те чорне кошеня, що на початку новели «Дівчинка і смерть» з кровожерним урчанням вперто тягне общипану курку по верхів'ю глухого паркану.

Відверто вивчаючи «пересічну людину» 1990-х у середовищі, що склалось у кризовій ситуації межі століть, у короткометражному відеофільмі «Лист до Америки» (1999) Кіра Муратова фіксує відчуження, неможливість порозуміння та розірваність зв'язків між людьми, розділеними географічно та ментально.

Ігор, чоловік середнього віку, наговорює на камеру відеоліст до своєї «колишньої», яка давно емігрувала до США: «Не одружився, не працюю, почуваюся добре». Не знаючи, що ще сказати, Ігор переривається задля важливої справи: він має отримати гроші з орендаторки його квартири — просторого помешкання, що є очевидним батьківським спадком. Ці виплати — єдиний прибуток безробітного Ігоря. Орендаторка Лена представляє новий жіночий «стервозний» тип, хоча після черги маніпуляцій виплачує-таки господареві заборговану за кілька місяців суму, провокує своєю тактикою агресії та обману почуття провини у «зайвого інтелігента». Збагачуючи емоційні маркери сучасності, в фіналі відеоліста до своєї «колишньої» Ігор злостиво декламує сповнений проклять власний вірш «Послання до мандарівника», після чого плює в об'єktiv камери. Він не знає, де буде ночувати, але безтурботно йде з товаришем алеєю парку.

На зміну екзистенційним умонастроєм, що панували в кінематографі другої половини ХХ століття, в екранних творах ХХІ століття антропоцентризм все щільніше переплітається з питанням ідентичності, артикулюючи відчуженість персонажів, які перебувають у пошуку себе в складних, часом незбагнених, соціальних контекстах.

Поповнюючи галерею дивних типів, у 2000-х Кіра Муратова продовжує тему абсурдності буття, що переконливо свідчить: світ з'їхав з глузду. У фільмі з промовистою назвою «Другорядні люди» (2001) режисер фокусується на периферійних персонажах, чий дивні вчинки та випадкові розмови виходять на перший план. Програмно зосереджуючи увагу на «другорядному», фільм являє зв'язок із філософією буденності — напрямом, що досліджує повсякденне життя, звичайні буттєві практики та рутину «пересічних людей».

Симптоматично: в картині «Другорядні люди» (2001) топосом, що вправно маркує метафізичний центр екранного світу, стає божевільня, по обидва боки паркану якої — хаос. «Чорна» комедія навколо переміщень мертвого тіла, яке зрештою виявляється живим, репрезентує зібрання дійових осіб, чий обличчя нагадують маски, за якими приховане «дешо» лячне

й безглузде. Живих людей наче витіснили фантастичні двійники, маніфестуючи перемогу другорядності.

Розширюючи подальші досліді буттєвого безладдя, соціальних та рутинних сімейних ритуалів, Муратова створює фільм «Чеховські мотиви» (2002), де показує незвичайний світ, в якому деталі побуту XIX сторіччя органічно сплітаються з прикметами дня нинішнього у поєднанні з чисто муратівським умінням довести безглуздість людську до абсурдної межі. Відчуження навіть між найближчими людьми, коли батько й син не здатні знайти спільну мову, свідчить про кризу справжньої комунікації та конфлікт поколінь, вкорінений у розбіжностях пріоритетів, цінностей, світоглядних настанов.

Режисер свободи та парадокса, Кіра Муратова влаштовує театр провокацій, крутий заміс клоунади і гротеску при зіткненні локусів «хутір — церква». Це світ уявлень, в якому все виявляється не тим, чим видається спочатку. Така особливість неосудної реальності Кіри Муратової лаконічно заявлена в ексцентричній сцені своєрідного прологу — абсурдній дитячій суперечці про те, що ж будуватимуть наймані випиваки — «сарай або магазин?» Така травестія будівничого мотиву та повернення до естетики чорно-білого зображення, відчутно корелює з ранніми стрічками режисера. При цьому помітно змінився погляд режисера на своїх персонажів. У відсторонено-іронічному ставленні до повсякденних сварок хуторських пожилиць та «нових господарів життя», представників модної «тусовки», які зібрались на вінчанні в церкві провінційного містечка, проявились нові настрої в творчості Кіри Муратової, що засвідчили певне примирення з дійсністю, спробу зрозуміти і прийняти людей такими, які вони є — з усіма їхніми безглуздими вчинками, незграбністю, і дивацтвами.

Далі експериментуючи з наративом та візуальними образами, Муратова розкриває цинізм та корисливість людської натури у фільмі «Настроювач» (2004). Події навколо налаштування рояля умовно позначили зіткнення двох «універсумів». З одного боку — літня інтелігентна вдова, її більш прозаїчна приятелька та їхнє оточення відображають різні аспекти світу старомодних цінностей. Інші персонажі фільму — комунікабельний, наближений до мистецтва настроювач роялів Андрій, якій насправді є втіленням людського бажання домінувати, та його по-споживацькому налаштована подружка Ліна з її відвертим прагненням до матеріального добробуту та розкоші — представники « нової » реальності, адаптовані до виживання в умовах морального занепаду. Ці доволі впізнані типи поповнюють «кунсткамеру» муратівських кіноперсонажів, відверто розкриваючи цинізм зворотного боку їх «добрих намірів».

Лаконічною реплікою на цю ж тему видається короткометражний фільм «Довідка» (2005), який

демонструє абсурдність формальностей та бюрократичних процедур, байдужість системи до окремої людини. Завбачливо оформивши довідку про смерть матері, її немолодий нащадок з поминальним вінком дозволяє увійти в квартиру зі словами: «Це я, мамо».

Оприлюднення штучності та нонконвенційності людських ролей і поведінки Кіра Муратова розвиває у складній та багатоплановій трагікомедії «пізнього» періоду «Два в одному» (2007), де яскраво втілює переосмислені антропоцентричні концепти, розкриваючи природу людини в її різноманітних, часом не-людських проявах. Фільм складається з двох новел. В першій новелі «Монтувальники» робітники сцени при зведенні театральних декорацій знаходять труп актора, який вкоротив собі віку, повісившись у сценічному костюмі просто на кону, на гілці бутафорського дерева. Трагедія обертається фарсом, коли прибиральники карикатурно цитують хрестоматійний монолог шекспірівського «Гамлета», а тоді починають гротескні «ігрища з мерцем», що нагадують циркову буфонаду (не випадково грим і вбрання небіжчика виразно асоціюються з образом білого клоуна).

Друга новела «Жінка життя» є ніби виставою, що розгортається в декораціях, облаштування яких відбувалось у першій частині фільму. Як справжня «людина гри», Муратова на перетині мистецьких світів, у примхливому поєднанні екранно-театрального та реалістично-буттєвого вимірів виразно нівелює дистанцію між високим мистецтвом та кітчем, між «сакральним» та «секулярним», між людиною та її роллю, функцією та набором буттєвих «машкар».

Самозакоханий нарцис шукає свою «ідеальну» обраницю. Захоплення жіночою тілесністю поєднується у підстаркуватого бабця з інцестуальними залицяннями до власної доньки, яка обирає за рятівну модель поведінки — внутрішнє завмирання. Ніби перетворюючись на неодухотворену маріонетку-двійника, дівчина передає свій стан через своєрідний механістичний «танець ляльки».

У цій картині вивершилася ідея, характерна для творчості Кіри Муратової: «світ як театр людей і машкар». Муратова часто акцентує театральність поведінки людини, її схильність до ролей, що можна розглядати як критичний погляд на антропоцентризм. Людина не є для Муратової непорушним центром світу, а радше маріонеткою в абсурдному всесвіті, в ексцентриці муратівського «театру життя». З притаманним професіоналізмом Муратова вміє «витягти» на поверхню маргінального дивака, прихованого в кожній індивідуальності, навіть у цілком «центрованих» особі. Цей прийом режисер вдало використовує в роботі з акторами та виконавцями, гру яких органічно поєднує у своїх фільмах. Утім, спосіб працює і стосовно глядачів її картин, хоч і не всі адекватно сприймають «несанкціоновані проникнення» в їхнє

позасвідоме, заглиблення у сфери інстинктивного та безконтрольного.

Назва наступної короткометражної стрічки «Лялька» (2007) — омонімічна. Асоціюючись із метафоричним сприйняттям людини як маріонетки, назва водночас є запозиченим з кримінального словника жаргонізмом. «Лялькою» називають підроблену пачку банкнот, всередині якої просто нарізаний папір. Саме така фейкова «лялька» запускає механізм маніпуляцій, вкорінений у жадібності та садистичному бажанні персонажа дошкулити експарту. Він розігрує цілу виставу з передачею їй десяти тисяч доларів, ніби заради того, щоб зробити «колишню» щасливою. Цинічно розмірковуючи про те, якою радісною буде почуватись жінка приблизно годину або ж дві, доки не розпакує «ляльку», чоловік відверто тішиться, розкриваючи власну дріб'язкову сутність. Втім, і на цього маніпулятора знаходиться свій «ляльковод».

Ніби продовжуючи провокативні роздуми про підвищення хаосу та ентропії буття, Кіра Муратова знімає своєрідну Різдвяну казку «Мелодія для шарманки» (2009), де окрім «фірмових» авторських інтонацій режисера, водночас відчутні мотиви творів Діккенса і Андерсена, адаптовані до реалій сьогодення. У фільмі йдеться про зведених брата і сестру, які після смерті матері, прагнучи уникнути сирітського притулку, вирушають із провінційного містечка у велике місто на пошук своїх батьків. Чемні, добре виховані діти у своїх поневіряннях зимовими вулицями потрапляють у контрастні ситуації — до привокзальних жебраків і злодюжок, у казино, на аукціон, у супермаркет. Бездушний мегаполіс ставить дітей на межу виживання, що виявляється для одного з героїв нездоланною. Випукло продемонструвавши зміни у навколишньому світі, фільм вщент руйнує велику утопію соціальної комунікації та співбуття у нашому новітньому соціумі.

Від картини до картини підкреслюючи людську драму ізоляції, абсурдність людського існування та поведінки, Кіра Муратова часто зосереджує увагу на дослідженнях «пересічної» / «маленької» людини, фокусуючись не на героїчних постатях, а на звичайних, часто маргінальних або ексцентричних індивідах з очевидними девіаціями. Варіативні повторення хворобливої ситуації збайдужіння, вмирання почуттів викликають асоціації з нав'язливо повторюваними звуками при монотонному обертанні ручки шарманки.

Під циклічну інтерпретацію підпадає вся творчість Кіри Муратової, яка раз у раз повертається до схожих аспектів людської природи та комунікації, щоразу розглядаючи їх під новим кутом, але зберігаючи у фокусі уваги людину, її моральні дилеми, побутові драми, специфіку мовлення. Безкінечні рефрени, тривалі словесні тавтології — не тільки метод викриття безглуздості слів, винайдений Муратовою вже з перших фільмів, а й характерна ознака режисерського

почерку. Кульмінаційним втіленням таких «правил гри», квінтесенцією циклічності та своєрідною метафорою творчого методу режисера став останній фільм «Вічне повернення. Кастинг» (2012).

МЕТАМОДЕРНІСТИЧНИЙ КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ЗАПОВІТ КІРИ МУРАТОВОЇ

У своєму останньому фільмі «Вічне повернення. Кастинг» майстер звертається до теми повторення та циклічності людських стосунків, з характерною відстороненістю та іронією вдаючись до варіативного відтворення цілком буденної життєвої ситуації. Різні пари улюблених акторів Муратової програють ту саму сцену знову і знову. В кадрі — умовні Він і Вона — персонажі, які не бачились багато років. Чоловік, несподівано завітавши до колишньої однокурсниці, просить давню знайому допомогти йому визначитись у цілком буттєвій ситуації: залишатись йому з дружиною чи з коханкою. Ця кіноісторія — про поширеність загального сценарію життєвих циклів і людських взаємин. У майже незмінному контексті, проговорюючи ті ж самі фрази, розігруючи схожі ситуації, кожна пара виконавців пропонує своє бачення обставин, розкриваючи суб'єктивність сприйняття та важливість індивідуального досвіду при переживанні універсальних проблем. Зрештою виявляється, що нагромадження епізодів-повторів, змонтованих у демонстративно рівний «ескізний» манері, є зафільмованим матеріалом кастингу до стрічки відомого режисера, смерть якого унеможливає завершення проекту.

За умовністю «кінопроб» — цілком реальне бажання вловити автентичність моделей поведінки, що є глибоко антропоцентричним у своїй основі. Звертаючись до прийому повторень, Кіра Муратова, використовуючи притаманні метамодерну коливання між модерністською щирістю та постмодерністською іронією, реалізуючи концентрацію на внутрішньому світі персонажів, наголошуючи, що саме людина є невичерпним джерелом смислів та емоцій, активним суб'єктом, і водночас — найцікавішим об'єктом мистецького аналізу.

Сутнісний зміст назви фільму відсилає до рефлексії циклічності буття, до «вічного повернення», що асоціюється з концепцією «вічного повторення» Фрідріха Ніцше. В осмисленні Кіри Муратової циклічність полягає не в простому самоповторенні, а в постійному поверненні до ключових питань людського існування, щоразу збагаченому новим досвідом, іншими акцентами, але зі збереженням фундаментального інтересу до людини в усій її складності та суперечливості.

Висновки. Складна динаміка оприявлення різноманітних аспектів людської сутності у фільмах Кіри Муратової доводить, що її «рівень антропоцентризму» не є статичною константою, а зазнає переосмислення в різні періоди творчості режисера. **Ранні**

роботи (1967–1970-ті), позначені більш традиційною увагою до внутрішнього світу персонажів, до їхніх почуттів. Від фільму до фільму людська природа у творах Муратової дедалі більше втрачає цілісність, набуваючи суперечливих рис. Ця тенденція поглиблюється, починаючи зі стрічок **перехідного періоду** (перша половина 1980-х), коли на тлі радикалізації експериментів з формою відбувається симптоматична переорієнтація предмету глибокого вивчення із соціокультурної універсальї *кохання* на осмислення екзистенціалу *смерті*, що стає інваріантним смисловим ядром більшості наступних картин Кіри Муратової.

У муратівських творах періоду **трансформацій** (1987–1989) яскраво унаочнюється деконструкція *людського* та *соціального*, насамперед завдяки виведенню на принципово новий рівень фарсу, гротеску та абсурду як характерних ознак екранного світу. Мікс стилів та жанрів, розірваність та фрагментарність кінооповіді, характерна для **постмодерного** періоду, збіглася з відходом від позицій антропоцентризму наприкінці 1980-х. У **пізній період** (з другої половини 1990-х до початку 2010-х) людина у кіносвіті Муратової постає хаотичною і незбагненою істотою, приреченою на існування у вимірі нівельованих орієнтирів — етичних і естетичних. Специфічна зосередженість на драмі дискомунікабельності та самотності відбувається

щоразу під різним кутом зору (з позицій жінки, чоловіка, дитячим поглядом). На тлі інверсії *головного* та *другорядного* важливим стає те, що відбувається на периферії сюжету; в центрі подій — маргінальні індивіди, а головні герої є ніби фоном для інтермедій другорядних персонажів. Муратова все частіше звертається до «нелюдського» світу — предметів і тварин, наділяючи їх квазісуб'єктністю. У цих координатах людина постає лише одним з елементів складної картини світу — не найважливішим і не завжди привабливим. Усі ці прийоми спрямовані на децентралізацію особистості як єдиного носія сенсу та на руйнування моделі традиційного людиноцентричного кіно.

В останньому фільмі «Вічне повернення. Кастинг» (2012) режисер повертається до антропоцентричних позицій, вписаних цього разу в метамодерністську поетику. Така відвертість саморефлексивного жесту ніби замикає своєрідний символічний цикл інтерпретації людиноцентризму на принципово новому рівні осмислення.

Отже, антропоцентризм Муратової — це не так твердження про центральне місце людини у всесвіті, як невтомне, циклічне дослідження самого феномену «людського» на перетині фундаментальних питань свободи, любові, самотності та смерті.

Література

1. Канівець А. Кіра Муратова в західному кінознавстві, або проблема російськомовної української кіноспадщини // *Кіно-Театр*. 2025. № 1. С. 40–43.
2. Ніцше Ф. *Весела наука* / пер. з нім. В. Б. Чайковський. Харків: Фоліо, 2020. 284 с.
3. Оніщенко Є. Поетика кіномови Кіри Муратової: дис. ... канд. н. / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого Київ, 2018.
4. Савченко-Шагінян Т. Л. «Жіноча» кінорежисура в гендерному аспекті культуротворчості: дис. ... канд. культурології / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2010. 178 арк.
5. Molina D. Kira Muratova: Epistemology of self-knowledge on the cinema screen. PhD dissertation. Chicago: University of Chicago, 2022.
6. Oukaderova L. *The cinema of the Soviet thaw: Space, materiality, movement*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxx0fb>
7. Shpolberg M. Deconstructing socialism in the early films of Kira Muratova // *Frames Cinema Journal*. 2021. No. 18. Pp. 291–295. <https://doi.org/10.15664/fcj.v0i18.2268>
8. Taubman J. Kira Muratova. (Kinofile Filmmakers' Companion 4). London: I. B. Tauris, 2005. 168 p. <https://doi.org/10.2307/130736>

References

- Kanievets, A. (2025). *Kira Muratova v zachidnomu kinoznavstvi, або problema rosiiskomovnoi ukrainskoi kinospadshchyny* [Kira Muratova in Western film studies, or the problem of Russian-language Ukrainian film heritage]. *Kino-Teatr*, 1, 40–43 [in Ukrainian].
- Molina, D. (2022). *Kira Muratova: Epistemology of self-knowledge on the cinema screen* [PhD dissertation, University of Chicago].
- Nietzsche, F. (2020). *Vesela nauka* [The gay science] (V. B. Chaikovskiy, Trans.). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Onyshchenko, Ye. (2018). *Poetyka kinomovy Kiry Muratovoi* [The poetics of Kira Muratova's film language] [Candidate's thesis, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television] [in Ukrainian].
- Oukaderova, L. (2017). *The cinema of the Soviet thaw: Space, materiality, movement*. Bloomington: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxx0fb>
- Savchenko-Shahinian, T. (2010). *“Zhinocha” kinorezhysura v hendernomu aspekti kulturnotvorchosti* [“Women's” film directing

- in the gender aspect of cultural creation] [Candidate's thesis, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.15664/fcjr.v0i18.2268>
- Shpolberg, M. (2021). Deconstructing socialism in the early films of Kira Muratova. *Frames Cinema Journal*, 18, 291–295.
- Taubman, J. (2005). *Kira Muratova* (Kinofile Filmmakers' Companion 4). London; New York: I. B. Tauris. <https://doi.org/10.2307/130736>

Zubavina I.

The Concept of Anthropocentrism and Its Representation in the Films of Kira Muratova

Abstract. This article contributes to current discourse on the distinctive and enigmatic cinematic universe of Kira Muratova. It examines her body of work through the lens of anthropocentrism, identifying key tendencies in the evolution of her worldview. Muratova's films are inseparable from the historical contexts in which she lived and worked. Her earliest independent productions, created during the Soviet era, were met with censorship, bans, and other forms of suppression. The *perestroika* period offered a measure of "recompense," granting her work wider public exposure. Muratova's artistic freedom reached its peak in independent Ukraine, where she was largely unconstrained in her self-expression. The article proposes a provisional periodization of Muratova's creative legacy and explores the features of her authorial "cinematic anthropology" across these stages. It foregrounds the dynamic shifts in her interpretation of anthropocentric principles—from early works marked by (neo)modernist traits to later postmodernist films characterized by screen-based explorations of human typologies. Particular attention is given to the verbal discourse of her characters: recurring tautologies are examined through an anthropocentric lens, where language is viewed as fundamentally tied to human nature, activity, and culture. Despite the programmatic eclecticism of her individual films, the study reveals a coherent internal logic that unifies Muratova's oeuvre.

Keywords: Kira Muratova, anthropocentrism, cinema, neomodernism, postmodernism, metamodernism, screen characters, performativity.

Стаття надійшла до редакції 11.02.2025

Ольга Лагутенко

доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент
НАМУ, головний науковий співробітник відділу
новітніх методів дослідження ІПСМ НАМ України

Olga Lagutenko

Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding Member
of the NAAU, Chief Researcher of the Department
of Innovative Research Methods, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukrainee-mail: olga_lagutenko@ukr.net | orcid.org/0000-0001-5934-2943

Інтерпретація теми Давньої Русі у графіці Георгія Якутовича:

психологія творчого процесу

Interpretation of the Theme of Ancient Rus in the Graphics of Georgy Yakutovych: Psychology of the Creative Process

Анотація. Проаналізовано пульсування теми Давньої Русі у творчості визнаного класика культури України другої половини ХХ століття Г. Якутовича, який відіграв ключову роль у формуванні національної графічної школи та мав великий вплив на розвиток кіномистецтва, співпрацюючи з С. Параджановим та Л. Осикою. Лауреат Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка (1983), лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка (1991), член-кореспондент Академії мистецтв СРСР (1988), народний художник України (1990), академік Національної академії мистецтв України (1997), Георгій Якутович при поважному визнанні його заслуг завжди залишався перш за все художником, вірним собі у творчості, прихильником модернізму у новаціях художньої мови, послідовником національних традицій українського народного та професійного мистецтва. Розглянуто феномен відданості відомого майстра темі, яку офіційна ідеологія радянської доби не підтримувала. Усвідомлено та демонстративною позицією Г. В. Якутовича було наголошення на спадкоємності сучасної культури України від мистецтва Давньої Русі, що реалізувалося у графічних творах художника, його роботі в кіно. Акцентовано увагу на психології творчого процесу майстра, вперше до публікації включено роздуми художника, занотовані авторкою статті під час спілкування з художником у середині 1980-х років.

Ключові слова: графіка, традиція, інтерпретація, тема Давньої Русі, теоретична спадщина Г. В. Якутовича.

Постановка проблеми. Творчості Георгія Якутовича знані мистецтвознавці присвячували статті та монографії ще за життя майстра, від початку 1960-х років. Книжкову графіку, станкові графічні твори Г. Якутовича, його роботу художника-постановника в кіно розглядали як правило за хронологією життя і творчості майстра. Виокремлення теми Давньої Русі у великому масиві мистецького доробку художника дає змогу акцентувати значущість його вибору у часи панування імперської політики радянської держави з її програмним нівелюванням історичного спадку України.

Актуальність теми. В останнє десятиліття, особливо у період широкомасштабної війни в Україні, гостро постало питання про «код ідентичності» нації, про належність мистецтва Давньої Русі до історії та культури нашої країни. Для широкої аудиторії висвітлення фактів «вкраденої історії», загарбницьке вписування історичних та культурних подій та пам'яток Давньої Русі до «спокоєвничної російської великої культури» стало відкриттям, яке посилює прагнення до самоусвідомлення нації, бажання повернути культуру України-Русі

(як писав М. Грушевський) до її справжніх джерел. Тому тема, якій присвячено довгий період (понад 20 років) творчості Георгія Якутовича, яка реалізована в його книжковій, станковій графіці, у мистецтві кіно, набуває сьогодні нової значущості. Вибір майстра та його осмислення підходів до діалогу сучасної та давньої культури є взірцем, гідним вивчення й продовження.

Аналіз останніх наукових досліджень і публікацій. У 1960–1980 роки вийшли наукові монографії, присвячені графічній творчості Г. Якутовича таких відомих мистецтвознавців, як Ю. Белічко [2], І. Верба [3], Л. Попова [14], статті Л. Владича [4], В. Целтнера [13], Н. Присталенко [15], які й донині є базовими для вивчення творчого шляху майстра. У 2000-ні роки про роль художника в розвитку мистецтва є згадки у викладах історії української графіки другої половини ХХ століття у в текстах О. Авраменко [1], О. Лагутенко [9], О. Ламонової [10]. На останні десятиліття припали видання «Як у Тіні. Георгій Якутович як ілюстратор книги “Тіні забутих предків”» П. Ліміної та П. Гудімова (2017) [19] та книга К. Рапай «Коло Якутовичів»



Іл. 1. Г. Якутович. Ілюстрація до п_еси І. Кочерги Ярослав Мудрий. 1968

(2021) [16], мемуарне видання, присвячене династії художників та колу друзів цієї родини. Стаття В. Доценко «Творчість Георгія Якутовича на тлі розвитку української графіки 1960–1980-х рр.» (2024) [6] коротко підбиває підсумки новачій майстра.

Виклад основного матеріалу. Захоплення художника якоюсь темою чимось схоже на закоханість. Яким чином воно зароджується? Точно визначити складно. Як виникло у Георгія Якутовича відкриття теми Давньої Русі? Художник вважав, що спочатку у зверненні до образу стародавнього Києва поштовхом стало відчуття провини, обов'язку перед тим місцем, де живеш.

Ранні роботи майстра, що принесли йому визнання, були створені у Карпатах і народжені цим краєм. Це ілюстрації до книги Михайла Білого та Володимира Грабовецького «Як Довбуш карав панів» (1960), станкові твори «Аркан» (1959), «Є у мене топір, топір» (1963) та багато інших. У 1963 році Сергій Параджанов запросив Георгія Якутовича до співпраці як художника-постановника фільму «Тіні забутих предків» за повістю Михайла Коцюбинського. Робота над фільмом мала великий вплив на подальшу творчість майстра. Добір реквізиту, за який здебільшого правили автентичні речі гуцульського побуту, робота над костюмами й вибір ландшафту для кожної події, робота над кадром (разом із режисером та оператором) дали художнику великий

предметний матеріал та певний досвід колективної творчості.

Кілька років потому Г. Якутович проілюстрував книгу М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1967), покладаючись у задумі циклу робіт лише на власний вибір. Він створює ілюстрації у техніці ксилографії, придбавши для цього дорогі кипарисові дошки. Ілюстрації через тонкий сріблястий штрих динамічно ритмізовані, їхня пластична мова близька до модернізму, при тому щільно збиті композиції передають світ Карпат цілісно, поетично і разом із тим загрозливо-трагічно. І досі цей образ сплавленості людини і світу гір, смерекових лісів, створений у гравюрах Якутовичем, є неперевершеним в українському образотворчому мистецтві.

У Карпатах художник зміг відчутися щось неперехідне, вічне, навіть не історію, а те, що тече з покоління в покоління — єдину нитку. Може бути, саме в цьому є джерела особливого «історичного мислення». Історизм проявляється в умінні охопити неосяжний простір часу, відчуття статичності вічності у плінному моменті. Це відчуття, одного разу виникнувши, залишається в емоційній пам'яті назавжди. Воно надає особливого налаштування світосприйняттю, загостреної чутливості душевному нерву.

Відчуття Києва, як і Карпат, народилося у художника від спілкування з природою. Георгій В'ячеславович багато рисував з натури старі київські пагорби. Він відчував, що природа тут тримає в собі сферу історичного часу. Пагорби дихають старовиною, язичництвом. Дикі трави ніби всотують вологу з глибоких шарів, своїм таємничим шелестом нагадують голоси минулого. Пагорби утримують в собі велике джерело енергії, що дозволяє зануритися у простір пам'яті, минулого життя.

Перші роботи Г. Якутовича, присвячені Києву, були на сучасну тематику: «Паперовий змія», «Жінка на тлі художнього інституту», «Бадмінтон». Теми сьогодення, але в їхній інтерпретації вже проглядається історія, відчутна крізь товщу часу. Загострене відчуття історії є особливістю нашої сучасної культури, культури всього ХХ століття, першої чверті ХХІ. Часто художники звертаються до минулого, плінні події оцінюють щодо до історичного досвіду народів як час підбиття підсумків. Цікаві думки Георгія В'ячеславовича з цього приводу.

«Інтерес до історії викликаний бажанням розібратися в ситуації, що склалася, зрозуміти, які причини того, що відбувається, хто винен і чиї заслуги. Це інтерес до першоджерел. Улюблені твори — ісландські саги, написані прозою. Вони дають найпростіший аналіз, побудований на одкровенні, на людських почуттях в чистому вигляді. Це історія стосунків людей. Ясні поступки, на основі поступків можна судити багато про що. Звернення до історії — це можливість продовжити життя за рахунок минулого. Людина живе стільки, скільки пам'ятає» (Якутович, 09.10.1984).

Чим же є пам'ять? П'єр Марія Фелікс Жане, психолог та філософ, стверджував: «По суті, пам'ять — це винахід людства, як і багато інших актів, які розглядаються зазвичай як банальні й такі, що складають сутність нашого життя, в той час як вони були створені поступово людським генієм. Боротьба з відсутністю є метою і основною характеристикою пам'яті» [7, 91].

Цікаво з дистанції часу розглядати, якою була пульсація теми Київської Русі у творчості Георгія Якутовича. Першим зверненням стало ілюстрування сучасної п'єси Івана Кочерги «Ярослав Мудрий». А далі художник вже звернеться до першоджерел — до Лаврентіївського літопису, до «Повісті о полку Ігоревім».

«Ярослав Мудрий» — твір драматичний, його рішення відмінне від епосу. В книжковій графіці Г. Якутовича це перший твір про історію стародавнього Києва [8]. У роботах, відповідно до тексту, повною мірою виражено відзначене художником «прагнення до ясності». Тут чітко розставлені акценти, виявлено світле і темне, творче і руйнівне, біле і чорне. Художник виконав роботи в техніці ліногравюри, максимально використовуючи контрасти білих і чорних площин. Предмети тут теж алегоричні — як сувій і меч.

В ілюстраціях було досягнуто монументальності рішення, попри те деяка однозначність бентежила автора. Як зазначав Георгій В'ячеславович про метод роботи, «тема не йде, поки не знайде задовільного втілення, вона живе, наповнюючись пластичним змістом» (Якутович, 09.10.1984).

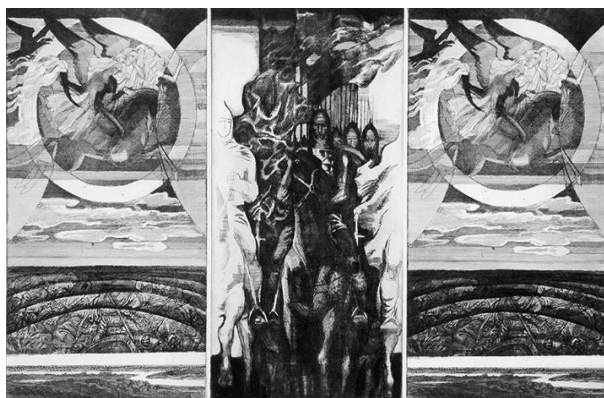
Г. Якутович незабаром знову звернувся до давньоруської теми. Цього разу до першоджерела. До художника прийшли літописи, і почалося тривале захоплення матеріалом Лаврентіївського літопису, матеріалом Давньої Русі.

«При першому прочитанні літопису мене особливо зацікавили нехрестоматійні моменти — фантастичні, символічні, маловідомі зі шкільної історії. Бачив деякі картини сюрреалістичного плану» (Якутович, 05.08.1984).

Таке бачення не знайшло втілення у графічних творах майстра. Можливо, про перше знайомство і згадувати не варто. Однак, коли ми про це знаємо, створюється жива картина творчого процесу, що веде до відкриттів. Подальше захоплення художника відчуттям матеріальності світу літопису, предметного середовища й природного оточення набуває вагомого значення, наче таким чином народжується для майстра нове звучання тексту на контрасті з попереднім, фантазійним.

Перше прочитання дало особливу, незаангажовану налаштованість оку, привабило своєю неординарністю. Попри те, як видається, Георгій В'ячеславович чисто психологічно не міг трактувати Київську Русь у фантастичних видіннях. Фантастика за суттю своєю є усюдисущою, вона може бути неприкріпленою до певного часу і простору. Вона створює лише оболонку,

Іл. 2. Г. Якутович.
Обкладинка книги
І. Франко. Захар
Беркут. 1972.



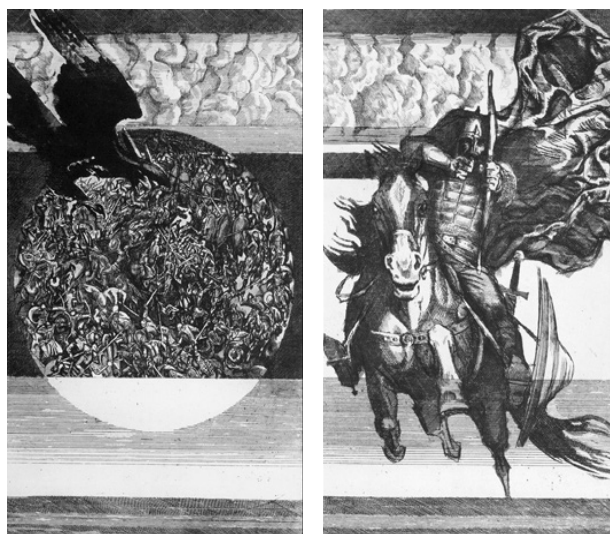
Іл. 3. Г. Якутович. Ілюстрація до книги
Слово о полку Ігоревім. 1977.

у середину якої неважко увійти через емоції. Виникає відчуття ніби близького доторку, подолання розумових меж. Але при тому ми потрапляємо тільки у плазму, що оточує ядро, і ця плазма не дозволяє в ядро проникнути. Відчуття ж пагорбів (тих київських, споконвічних) — це справжнє відчуття ступнями ніг, душевним нервом — того, що було, того, що є. Якутовичу хотілося оживити простір літопису.

Георгій В'ячеславович виїхав із міста в Карпати. Там він читав літопис, усамітнівшись. А ще спостерігав за життям гуцулів: весняні оранки, проростання і збір врожаю, вигін скота на пасовища, весни, літо, осінь. Розмірений цикл життя людей, пов'язаних із господарством. Ритм життя селян, який не залежав від сучасних нововведень, зберіг споконвічний зв'язок із природою. У живій спадкоємності народного життя художник знайшов ключ до розуміння літопису.

Зв'язок із природою був невід'ємною рисою свідомості середньовічної людини, основою її сприйняття світу. Відомий медієвіст Арон Гуревич, вивчаючи категорії середньовічної культури, зазначав: «Залежність варварів від природи була ще настільки сильною, що створений ними образ світу носив багато рис, які свідчили про нездатність людини чітко відокремити себе від природного середовища» [5, с. 41].

Про цей карпатський період вивчення літопису Якутович говорив: «Я хотів бачити пласт — ілюструвати



Іл. 4. Г. Якутович. Ілюстрація до Слова про Ігоревий похід. 1977.

літопис картинками пір року, показувати побут народу. Однак в такому випадку можна було б просто зробити серію на тему сільського господарства. Літопис би залишився осторонь» (Якутович, 17.03.1985).

Можливо, далось взнати відчуття історії або чесності перед матеріалом. Ілюстрації не народилися — в закінченому вигляді. Але зріз зберігся, «настрій», як казав Георгій В'ячеславович. «Пізніше в ілюстрації була включена система різних настроїв, кіл» (Якутович, 17.03.1985). І кожен із них не випадковий, органічний. Так народжується і росте живе, створене природою або людиною.

Як уже згадувалося, була намічена основа підходу до літопису. Знайдено те широке русло вічності, по якому тече літописне оповідання. Однак цього було недостатньо. Стало необхідно виявити конкретний історичний простір. Георгій В'ячеславович зазначав: «Якщо ти переносишся в якісь події, вони оживають у певному просторі. Він складається зі специфічного оточення, речей, костюмів. Те, що відбувається, залежить від простору» (Якутович, 05.08.1984).

Дивовижну спроможність яскраво відчутися історію дає робота в кіно. Можливість зануритися в епоху, пожити в ній, дізнатися й відчутися, «як надягають кольчугу — на сорочку або шкіру, як підвішують меч, яким повинен бути спис, щоб його було зручно тримати в руках» (Якутович, 05.08.1984). У кінематографі є не тільки гра, є оголеність у контакті з річчю. Народжується пам'ять рук. Це допомагає підсвідомості воскресити те, що приховано під вагою нашарування епох. На відміну від фантастики, це проникнення в осердя минулого життя.

У візуалізації літописного образу особливу роль відіграють речі. А. Гуревич, вивчаючи психологію середньовічної людини, зазначав: «Речі взагалі могли втілювати в собі властивості їхніх володарів, це стосувалося

не лише землі, але й мечей, коней, кораблів, прикрас» [5, 42]. Отже, наближення до світу літопису через пізнання речей і є саме тим шляхом, який знайшов художник.

«У кіно я пішов у надії на власні очі побачити історію», — зауважував Георгій В'ячеславович (Якутович, 05.08.1984). Він запропонував на кіностудії імені Олександра Довженка зняти серію фільмів про Київську Русь. І навіть більше, художник не раз озвучував ідею — зробити акцент, спеціалізацію кіностудії саме на давньоруській тематиці. Ідею тоді підтримали, але, нажаль, не реалізували.

У 1971 році Георгію Якутовичу довелося попрацювати художником-постановником кіно над фільмом «Захар Беркут», який створив за повістю Івана Франка режисер Леонід Осика. Художник тоді заглибився у вивчення історичних реалій Карпатської Русі XIII століття, на яких базується сюжет. У кіно є великі можливості, «кадр — це сота частина того, що ви бачите під час зйомки», — зауважував майстер (Якутович, 05.08.1984). Робота над фільмом дозволила відвідати чимало історичних місць у пошуку натури для знімання: Карпати, Бурят-Монголія, Тува, Хакасія, Киргизія, Узбекистан. Розширювалися межі сприйняття культури Київської Русі. «Народилося усвідомлення, що Русь — це не виокремлене, не закрите явище. У русичів не було вузьконаціональних обмежень, а було відчуття світової єдності» (Якутович, 17.03.1985).

У цей же час відбулася туристична поїздка до Швеції, де в музейних експозиціях художник віднайшов відповіді на свої питання щодо давніх костюмів та реквізиту. Крім того, майстер ретельно вивчав історичні реалії у музеях Києва, Москви, Ленінграда (нині Санкт-Петербург), Тбілісі, міст Середньої Азії. Все це надавало впевненості в роботі. Як зазначав Якутович, «страшно працювати, коли здається, що ти чогось не знаєш. Виявилося, що є лише п'ятнадцять-шістнадцять реалій, на основі яких художники фантазують» (Якутович, 17.03.1985).

Усі ці відкриття залишили свій слід у процесі творення художніх образів. З плином часу, вже з приводу завершених ілюстрацій до «Повісті минулих літ», Георгій В'ячеславович скаже: «Час, витрачений на роботу, виражається в незрозумілому метафізичному явищі — твір переконує, хоча деталь може бути не прочитаною» (Якутович, 10.08.1984).

Після роботи над фільмом Якутович працює над творенням ілюстрацій до повісті «Захар Беркут» [18]. У книжковій графіці майстер використовує техніку офорту, застосовує нову технологію відкритого травлення, що породжує шорстку фактуру, передає мерехтливую чорну глибину, яка викликає асоціації з глибиною століть. «Реалії вже були залишені у кіно, йшов пошук фактури історії. В ілюстраціях була знайдена система історичного повітря» (Якутович, 17.03.1985). Майстер створив у циклі відчуття єдиної субстанції історії. Пізніше

ця знахідка, перетворившись, прийшла до ілюстрацій «Повісті минулих літ».

Георгій В'ячеславович двічі як художник-постановник працював над фільмами — «Тіні забутих предків» і «Захар Беркут». Після роботи в кінематографі створив цикли ілюстрацій. Проблему взаємних впливів графіки і кінематографу багато обговорювали мистецтвознавці. Цікаво було дізнатися думку самого художника з цього приводу.

«В ілюстраціях викристалізувалося найголовніше. Зйомки фільму дають великий життєвий потік. Ілюстрація фіксує головне, що ти знаєш, а не те, що бачиш. В ілюстраціях проявляється прагнення до монументальності. В дію вступає система узагальнень і виявлення сутності. В основу зображення лягає схеми предметів. Кінематограф дав усвідомлення особливого часового і просторового виміру паперового аркуша» (Якутович, 17.03.1985).

До кіноескізів Якутович привніс панорамність, суміщення різночасових епізодів на кшталт симультанних давньоруських мініатюр. В ескізах перспектива єгипетська, паралельна. У книжкових ілюстраціях зазвичай зберігається ракурсність.

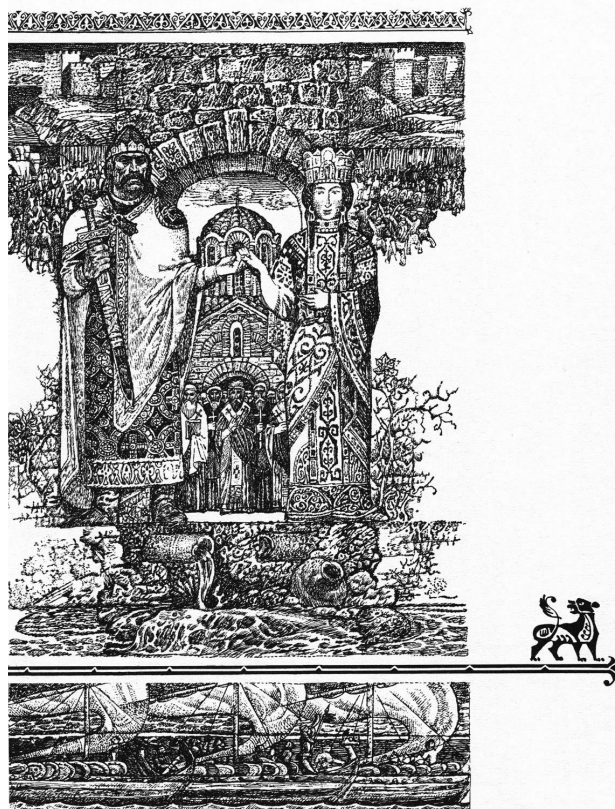
Загалом для Георгія В'ячеславовича не було властиве тяжіння до якоїсь однієї системи. Він відштовхувався передусім від внутрішнього почуття. Так захоплення народною творчістю, наприклад, ніколи не переходило в стилізацію. Саме відчуття такої небезпеки спонукало художника шукати вихід.

«Вихід — звернутися до малюнка з натури. Як ти рисуєш з натури — це твоє. Натискання, акценти, вибір. У рисунку є потреба побачити» (Якутович, 17.03.1985).

Новим етапом у роботі над темою Давньої Русі став період творення станкових естампних аркушів на тему літопису. При осмисленні Лаврентіївського літопису майстер виконав колажні композиції в техніці офорту — «історичні реалії з музеїв плюс своє бачення» (Якутович, 05.08.1984). Результати не задовольнили художника.

У 1972 році вийшов друком переклад «Слова про Ігоревий похід» українською мовою, зроблений Леонідом Махновцем [17]. Переклад «Слова» надихнув Якутовича, художник зазначав: «“Слово про Ігоревий похід” вклинилося в роботу над “Повістю минулих літ”, допомогло відшарувати її. Тому в роботі над літописом можна було допустити чисто ілюстративний хід. Ілюстрації до “Слова про Ігоревий похід” тяжіють до станковізму. “Повість минулих літ” — це книга. В ілюстраціях до “Слова” епічність спирається на категорії умоглядні. Умоглядними є кола, поле, що проростає тілами полеглих воїнів. Настрій ораторії, хоралу. “Повість минулих літ” — це спокійна, приглушена розповідь з однією мелодією. В ній хотілося насолоджуватися деталями» (Якутович, 09.10.1984).

При всій відмінності двох ілюстративних циклів у них є спільне. В основу деяких ілюстрацій до «Слова



Іл. 5. Г. Якутович. Ілюстрація до книги
Повість минулих літ. 1982.

про Ігоревий похід» був покладений принцип, який отримав повноцінний розвиток у «Повісті минулих літ». Це співставлення основної та додаткової ілюстрацій на одному аркуші, що несе велике смислове навантаження. Тут важливо відмітити виникнення певної об'єктної структури.

Г. Якутович говорив з приводу своїх робіт в цілому: «Схема росте як ідея. Від неї важко відмовитися до повного розвитку пластичного і смислового наповнення. Так якісь моменти складаються, нашаровуються, кристалізуються. Напевно, щоб позбутися від теми, необхідно створити монументальну скульптуру» (Якутович, 09.10.1984). Георгій Якутович створив цілісний образ книги «Повість минулих літ» [12], що став взірцем української книжкової графіки. У 1983 році художник був удостоєний за цей твір Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка.

«Повість минулих літ» створена на межі XI–XII століть. Один із найстарших давньоруських літописів, він є одночасно цінним історичним джерелом і видатним літературним твором. «Повість минулих літ» зародилася на благодатному ґрунті давньоруської культури, свідчила про рівень духовного життя величезного епохального шару.

«Книги — як ріки, що наповнюють весь світ, вони — джерело мудрості, в книгах — нескінченна безодня...» Так сказано в літописі. Саму «Повість», її величний й урочистий виклад можна порівняти з широкою

течією великої ріки. В її русло вливаються численні потоки. Літопис глибинний та багатшаровий.

Дослідники відзначають надзвичайну складність формування його організму. Назва «Повість минулих літ» найбільше стосується до вступної частини — «від Ноя до Кия». Основна частина — літописне зведення. Літопис включає «передні» літописні тексти, історичні документи (договори, послання, заповіти князів), історичні розповіді, життя руських святих. Водночас твори різних жанрів зберігають стилістичні трафарети, що є проявом своєрідного середньовічного письменницького етикету. Кожен вид фактів описується властивим йому чином, у призначених для нього висловах.

Над літописом працювали три автори — Нестор, диякон Печерського монастиря, Сильвестр, ігумен Видубицького монастиря і невідомий чернець Києво-Печерського монастиря. Вони послідовно продовжували літопис, редагуючи раніше написане. Логічно струнке оповідання «Повісті минулих літ», епічне і ліричне одночасно, несло в собі широке розуміння історичної долі русичів. «Повість» увійшла до скарбниці світової літератури, стала живою ниткою пам'яті.

Літописці часто зверталися до неписаної історії Руської землі — до історичних пісень, легенд, переказів, що жили в народі. При цьому народна пам'ять була не тільки джерелом історичних фактів. Вона давала своє висвітлення подій минулого. Пам'ять народу утримувала й оспівувала славу поколінь, яку сприймали насамперед як славу військових перемог. Звідси і героїчний пафос літописного оповідання. Народнописане ставлення до історії привносить особливу поезію. Літописець також дає власну точку зору на події сьогодення, прагне бути об'єктивним, інколи навіть критичним.

З усього різноманіття народжується єдиний, цілісний монументальний твір. Монументальність є причиною і наслідком цілісності літопису. Дмитро Ліхачов називав цей принцип аналогом до мистецтва мозаїки: «Дивлячись уважно зблизька, впритул, він (літопис — Л. О.) справляє враження випадкового скупчення шматочків дорогоцінної смальти, але, дивлячись на нього в цілому, він вражає нас суворого продуманістю всієї композиції, послідовністю оповіді, єдністю і величчю ідеї» [11, с. 78].

Структура літопису багато в чому відрізняється від художнього твору. Перш за все, літопис — це історичні хроніки, факти і події. Літопис «розповідає тільки про те, що безпосередньо необхідно для розуміння дії, але не дійсності, — динаміку, але не статику» [11, с. 260]. Отже, в тексті не описано середовище дії, простір мислиться досить абстрактно. Літописець прагне бачити те, що відбувається, з висоти вічного, а не плінного.

Події вибудовуються одна за одною, але вони не пов'язані причинно-наслідковим зв'язком. Факти, означені кількома рядками, містять щільний історичний матеріал. Це, а також видка зміна фактів породжують

відчуття динаміки, незворотного руху. «... Чим більше підкреслюється тимчасовість подій, тим більше розкривається їх вічне і позачасове значення. Час підпорядкований вічності. Приборканий вічністю, він тече повільно» [11, с. 260].

Усі ці специфічні риси художньої структури літопису збереглися в переказі українською мовою, зробленому Віктором Близнецем для юних читачів. Залишилися тільки події історії Київської Русі. У переказі склався короткий ряд подій. Текст є невеликим за обсягом, видавництво «Веселка» адресувало книгу дітям. І книга не перетворилася на підручник історії. У переказі дбайливо передана поетика літопису, багатшаровість «Повісті минулих літ».

Перед художником, по суті, стояло завдання ілюструвати літопис. Звернення до спадщини мініатюри давньоруської книги було закономірним, адже літературний твір виникає в силовому полі культури як цілого.

Неможливо встановити єдину систему ілюстрування — «ілюмінування» (як тоді визначали) давньоруської книги. Мініатюра розвивалася, її мова з часом суттєво змінювалася. З пам'яток, сучасних «Повісті минулих літ», збереглося лише кілька: Остромирове Євангеліє 1056–1057 років, Ізборник Святослава 1073 року, Псалтир Гертруди 1078–1087 років, Мстиславове Євангеліє XII століття, Юр'євське Євангеліє XII століття. Рукописи не об'єднуються єдністю стилю, кожен із них має своє обличчя. Можна припустити цілісне вивчення, освоєння спадщини рукописної книги.

При тому слідування сучасного художника за мініатюристи майже неможливе. У мистецтві існують три види незворотності: незворотність зображуваних подій, незворотність самого твору мистецтва і, що дуже важливо, незворотність його сприйняття.

Повною мірою відтворити середньовічний світогляд нереально. Він живе на рівні репрезентації. Запозичення формальної системи без наповнення іманентно властивим їй змістом, призводить до поверхневої стилізації. Георгій Якутович, починаючи ілюстрування «Повісті минулих літ», поставив собі завдання: «Стилізація не за формою, а за духом» (Якутович, 05.08.1984).

Творче звернення до спадщини є важливою пружиною в розвитку історії мистецтва. У книжковій ілюстрації ця проблема постає відкрито. Якутович відзначав три лінії традиції: «Перша — хід від реального життя, художник і письменник об'єднуються на основі об'єктивної реальності. Такою є позиція Дмитра Шмаринова. Друга лінія — прагнення передати дух і стиль письменника. Наприклад, у художників об'єднання "Світ мистецтва" — ілюстрація стилю епохи. Те ж саме є і в сучасній течії ретро. Третя лінія — від Володимира Фаворського, прагнення знайти стилістику в самій конструкції» (Якутович, 10.08.1984).

У роботі над «Повістю минулих літ» Георгій В'ячеславович використовував традиції всіх трьох позначених ним напрямів. Коли з'єднання відбувається не механічним шляхом, а творчо, народжується відкриття, яке, по суті, і є живим розвитком традиції. Адже художня традиція включає процес відбору, засвоєння, передачі та розвитку історично сформованого художнього досвіду.

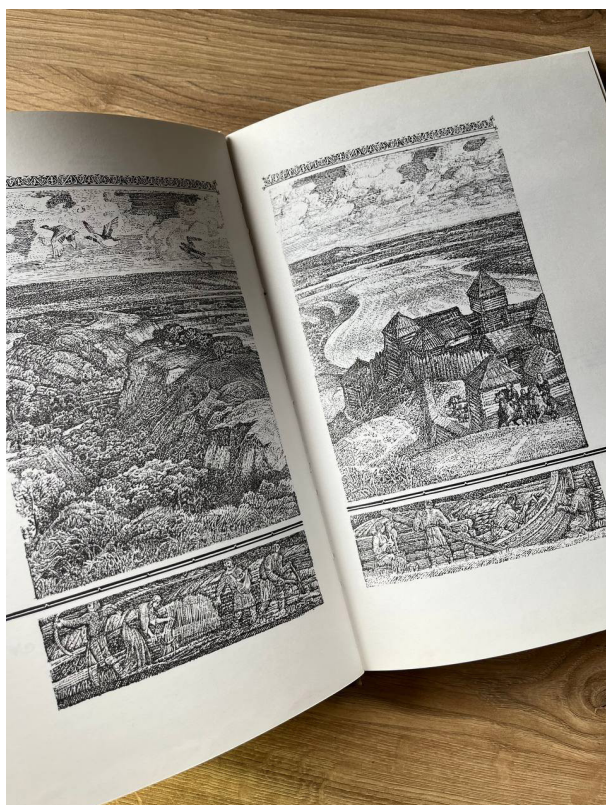
При першому спілкуванні з книгою можна відчувати її вагу, великий розмір. «Увійти» в книгу зручніше тоді, коли їй відведена вільна і стійка площа столу. Вже одне це мимоволі викликає порівняння з давніми фоліантами рукописних книг. Уявлення історичного характеру підтримується дотиком до палітурки — щільні кришки, фактура матеріалу нагадує шкіру. Але немає ніякої імітації, ілюзії, бо гострі кути, білий зріз листів, строга графічна рамка на обкладинці повертають до сьогодення.

Масштаб книжкового блоку викликає асоціації з пропорціями давньоруської церкви. Фактура ж обкладинки активно працює за рахунок тиснення, яке використовується для нанесення шрифту і орнаментального малюнка. Золотисті літери напівуставу винесли на обкладинку епіграф. На рівні художнього образу м'яке золото літер, їхній пружний ритм немов передають звук дзвонів. Золото в семантиці середньовічного мистецтва — еманція світла. Орнаментальний візерунок — кинджал у піхвах. Птах у польоті, переплетений із квітучими гілками, є символом слави і світла.

«Це повість минулих літ, звідки пішла руська земля, хто першим зацарював у Києві і де руська земля стала бути». Епіграф звучить тричі: давньоруською мовою в обкладинці, у фронтисписі, українською — в передній ілюстрації. Повторення як заклинання, зосередження при вході до храму літопису. Спочатку — фасадний, відсторонений передзвін золотих букв, далі — кіновар на білій площині, а в передній ілюстрації — звичайний типографський набір, бо ми вже увійшли у внутрішній простір й він став непомітним, як повітря.

Форзац коричневого, вохристого кольору. Найперше виникає асоціація з ґрунтом, не просто землею, а з ґрунтом, що дає пагони. Далі йде величезний простір білих аркушів, що висвічує на контрасті. На першому розвороті є лише одна кольорова пляма, заставка, емблема — присвята 1500-річчю Києва. Воїн верхи на коні, в шоломі, зі щитом і списом, його плащ злітає, як крило.

Для оформлення «Повісті» художник зробив 43 великі ілюстрації та 91 ілюстративну заставку. Усе це створило суцільне широке магнетичне поле літопису: простір і час нарощуються, розгортаються і формують цілковиту єдність. Специфічною особливістю літопису було поєднання абстрактного і конкретного. Абстрагування допомагає сприйняти у плінному — явищах природи, людського життя, історичних подіях — символи вічного, позачасового. Конкретизація зміцнює пам'ять, наче сила «живої води». Для поєднання двох точок зору



Іл. 6. Книга *Повість минулих літ* з ілюстраціями Г. Якутовича. 1982.

Георгій Якутович знаходить особливу манеру виконання ілюстрацій.

Художник обирає техніку туш, перо, зображення створює крапками, маленькими штрихами. Крапки й тонкі лінії дають змогу до найменших деталей відтворювати речі, а тонова об'ємність надає тривимірної достовірності, таким чином здається, що предмети можна відчувати на дотик. Разом з тим моделювання крапкою створює суцільну сріблясту ауру, яка єднає собою все зображення, постає загальна субстанція історичних картин.

Використання крапки і штриха пером значною мірою допомагає передати взаємовідповідність часу літопису та ілюстрації. Літописний час відзначається тривалістю при великій насиченості подіями в кожному відрізку. Мікроскопічність крапки і штриха спрямовує погляд глядача в глибину, затримує його. Згущеність і насиченість простору подовжує час до нескінченності.

Пошук образного вирішення пов'язаний також із завданням вибору єдиного просторового ключа до всього циклу ілюстрацій. Якутович дає можливість відчувати реальність простору, в якому відбуваються події. Образ стародавнього Києва — провідний, це камертон сприйняття. Він більш-менш присутній на всіх аркушах. Простір простягається від широких дніпровських далей у високе небо, струменить по вершинах оголених пагорбів і зривається в ущелини-лабіринти між горбами. Тут однаковою мірою подано епічність, бажання охопити величезні простори, як у вільному польоті, і невгамовне

тяжіння до землі, трави, пагорбів. Амбівалентність почуттів — вільності й невільності, віддаленості й причетності — полонить душу.

Щоб підкреслити безперервність традиції, наявність минулого у сучасному, літописець спирається на формулу: «Є ж могила його й донині, сливе могилою Олеговою». «І до сього дня» — непорушна формула, що означає: не існує будь-яких розривів між часом теперішнім і часом віддаленого минулого. В ілюстраціях ланцюжком такого зв'язку є пейзаж «Київ-град».

Просторове і часове вирішення ускладнюється в межах кожної окремої ілюстрації, де є розподілення на основну та допоміжну. Кожна частина має свій внутрішній світ, а їхня суміжність сприяє переосмисленню обох, породжує щось третє. Основна ілюстрація є найбільш предметною, трактує конкретну подію. В ній простір тримірний, відкритий до глядача, вагомість деталей та ракурсів значно посилює вплив: дію зупинено, наче в кінокадрі, бар'єр між сивою давниною і днем сьогоднішнім зникає.

Допоміжна ілюстрація, навпаки, — панорамна. Вона не тільки розширює повідомлення; подія, зображена в ній, замкнена в межі ритуалу. Події зводяться до категорій, індивіди — до архетипу. Оповідання розгортається по горизонталі, художник використовує оксонометричну перспективу, симетрію як вид метричного порядку. Співвідношення двох частин ілюстрації дає змогу порівнювати сучасне й середньовічне відчуття у категоріях часу і простору.

Висновки. Звернення до теми Давньої Русі тривало у творчості Георгія Якутовича понад двадцять років. Майстер знаходив різні ключі до виявлення цієї теми через створення станкових графічних композицій, ілюстрування книг, роботу у кіно, але внутрішнє відчуття невичерпаності вело його щоразу до нових художньо-пластичних рішень, до заглибленого діалогу з текстами давньоруських літописів та сучасних їхніх перекладів та інтерпретацій. Аналіз пульсування теми Давньої Русі дає змогу доторкнутися до психології творчого процесу, усвідомити, яким чином Георгію Якутовичу вдавалося оживити й зробити стародавню історію нашої землі актуальною.

Література

1. Авраменко О. Мистецтво другої половини 1950-х — 1980-х років: Графіка // Історія українського мистецтва у 5-ти т. Мистецтво ХХ століття. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. Т. 5. С. 510–555.
2. Беличко Ю. Георгій Вячеславович Якутович / Ю. Беличко. Київ: Мистецтво, 1968. 83 с.
3. Верба И. Георгий Якутович. Поиски, работа. Москва: Советский художник, 1970. 91 с.
4. Владич Л. Графіка Георгія Якутовича // Мовою графіки. Огляди, статті, рецензії. Київ: Мистецтво, 1967. С. 194–237.
5. Гуревич А. Категории средневековой культуры. Москва: Искусство, 1972. 322 с.
6. Доценко В. Є. Творчість Георгія Якутовича на тлі розвитку української графіки 1960–1980-х рр.: до постановки питання // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. № 4. С. 243–248.
7. Жане П. Психология памяти. Москва: Изд. МГУ, 1979. 91 с.
8. Кочерга І. Ярослав Мудрий. Свічине весілля. Київ: Мистецтво, 1968. 16 с.
9. Лагутенко О. Українська графіка ХХ ст. // Історія української культури у п'яти томах. Українська культура ХХ — початку
10. Ламонова О. Мистецтво другої половини 1950-х — 1980-х років: Книжкова графіка // Історія українського мистецтва у 5-ти т. Мистецтво ХХ століття. Т. 5. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. С. 556–577.
11. Лихачов Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Москва: Наука, 1979. 260 с.
12. Повість минулих літ. Київ: Веселка, 1982. 224 с.
13. Попова Л. І., Цельтнер В. П. Якутович Георгій Вячеславович // Очерки о художниках Советской Украины. Москва: Советский художник, 1980. С. 345–369.
14. Попова Л. Георгий Якутович. Москва: Советский художник, 1988. 144 с.
15. Присталенко Н. Класика в ілюстраціях Г. Якутовича // Образотворче мистецтво. 1983. № 3. С. 17–18.
16. Рапай К. Коло Якутовичів. Київ: Дух і Літера, 2021. 368 с.
17. Слово про Ігорів похід. Київ: Дніпро, 1977. 109 с.
18. Франко І. Захар Беркут. Київ: Дніпро, 1972. 155 с.
19. Як у Тіні. Георгій Якутович як ілюстратор книги «Тіні забутих предків» / упор.: П. Ліміна, П. Гудімов. Київ: Артбук, 2017. 184 с.

References

- Avramenko, O. (2007). *Mystetstvo druhoi polovyny 1950-kh—1980-kh rokiv: Hrafiika* [Art of the second half of the 1950s–1980s: Graphics]. In *Istoriia ukrainskoho mystetstva* (Vol. 5, pp. 510–555). Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
- Belychko, Yu. (1968). *Heorhii Viacheslavovych Yakutovych* [Heorhii Viacheslavovych Yakutovych]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Dotsenko, V. (2024). *Tvorchist Heorhii Yakutovycha na tli rozvytku ukrainskoi hrafiiky 1960–1980-kh rr.: Do postanovky pytan- nia* [The work of Heorhii Yakutovych in the context of the development of Ukrainian graphics of the 1960s–1980s: On the formulation of the issue]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (4), 243–248 [in Ukrainian].

- Franko, I. (1972). *Zakhar Berkut* [Zakhar Berkut]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Gurevich, A. (1972). *Kategorii srednevekovoi kultury* [Categories of medieval culture]. Moscow: Iskustvo [in Russian].
- Kocherha, I. (1968). *Yaroslav Mudryi. Svishchene vesillia* [Yaroslav the Wise. The sacred wedding]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Lahutenko, O. (2013). *Ukrainska hrafika XX st.* [Ukrainian graphics of the 20th century]. In *Istoriia ukrainskoi kultury u piaty to-makh. Ukrainska kultura XX—pochatku XXI stolittia* (Vol. 5, Book 4, pp. 580–642). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Lamonova, O. (2007). *Mystetstvo druhoi polovyny 1950-kh—1980-kh rokiv: Knyzhkova hrafika* [Art of the second half of the 1950s–1980s: Book graphics]. In *Istoriia ukrainskoho mystetstva* (Vol. 5, pp. 556–577). Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
- Likhachev, D. (1979). *Poetika drevnerusskoi literatury* [Poetics of Old Russian literature]. Moscow: Nauka [in Russian].
- Limina, P., & Hudimov, P. (Eds.). (2017). *Yak u tini: Heorhii Yakutovych yak iliustrator knyhy "Tini zabutykh predkiv"* [Like in a shadow: Heorhii Yakutovych as illustrator of the book *Shadows of Forgotten Ancestors*]. Kyiv: Artbook [in Ukrainian].
- Popova, L. (1988). *Heorhii Yakutovych* [Heorhii Yakutovych]. Moscow: Sovetskii khudozhnyk [in Russian].
- Popova, L. I., & Tsel'tner, V. P. (1980). *Yakutovych Heorhii Viacheslavovych* [Heorhii Viacheslavovych Yakutovych]. In *Ocherki o khudozhnikakh Sovetskoi Ukrainy* (pp. 345–369). Moscow: Sovetskii khudozhnyk [in Russian].
- Povist mynulykh lit* (1982). [The Tale of Bygone Years]. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
- Prystalenko, N. (1983). *Klasika v iliustratsiiakh H. Yakutovycha* [Classics in the illustrations of H. Yakutovych]. *Obrazotvorche mystetstvo*, (3), 17–18 [in Ukrainian].
- Rapai, K. (2021). *Kolo Yakutovychiv* [The Yakutovych circle]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Slovo pro Ihoriv pokhid* [The Tale of Igor's Campaign]. (1977). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Verba, I. (1970). *Heorhii Yakutovych. Poisky, rabota* [Heorhii Yakutovych: Searches, work]. Moscow: Sovetskii khudozhnyk [in Russian].
- Vladych, L. (1967). *Hrafika Heorhii Yakutovycha* [The graphics of Heorhii Yakutovych]. In *Movoiu hrafiky: Ohliady, stati, retsenzii* (pp. 194–237). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Zhane, P. (1979). *Psikhologiiia pamiati* [The psychology of memory]. Moscow: Izd. MGU [in Russian].

Lagutenko O.

Interpretation of the Theme of Ancient Rus in the Graphics of Georgy Yakutovych: Psychology of the Creative Process

Abstract. The paper examines the development of Ancient Rus themes in the work of H. Yakutovych, a prominent figure in Ukrainian culture during the second half of the 20th century. Yakutovych played a pivotal role in shaping the national school of graphic art and significantly influenced Ukrainian cinema through his collaborations with S. Paradzhanov and L. Osyka. A recipient of the Taras Shevchenko State Prize of the Ukrainian SSR (1983) and the Taras Shevchenko State Prize of Ukraine (1991), Yakutovych was also a corresponding member of the USSR Academy of Arts (1988), a People's Artist of Ukraine (1990), and an academician of the National Academy of Arts of Ukraine (1997). Despite these accolades, he consistently remained, above all, an artist—true to his vision, a proponent of modernist innovations in artistic language, and a devoted follower of national traditions rooted in Ukrainian folk and professional art. This study explores Yakutovych's unwavering dedication to a subject not endorsed by official Soviet ideology. It highlights his conscious and demonstrative stance on the continuity of modern Ukrainian culture with the artistic legacy of Ancient Rus, a position expressed through both his graphic work and contributions to film. The article also delves into the psychological dimensions of his creative process and, for the first time, presents the artist's own reflections, as recorded by the author during a personal conversation in the mid-1980s.

Keywords: graphics, tradition, interpretation, Ancient Rus themes, theoretical legacy of H. V. Yakutovych.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2025

Ольга Петрова

доктор філософських наук, професор, почесний
академік НАМУ, головний науковий співробітник
відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України

Olga Petrova

Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
Honorary Academician of the NAAU, Chief
Researcher of the Department of Theory and History
of Culture, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: om_petrova@ukr.net | orcid.org/0000-0002-5573-4648

Передчуття твору. Евристичність гештальту Anticipation of the Artwork: The Heuristic Nature of the Gestalt

Анотація. Означено складну психологічну ситуацію свідомості художника (творчої людини взагалі) перед початком роботи над певною темою (твором) та пошуком відповідної форми (композиції, архітекtonіки, окремих елементів) для візуального втілення задуму. Описано фазу попереднього уявного моделювання майбутнього твору: йдеться про діалогічність (внутрішній діалог) автора із власним «Я» (з двійником), а також про діалог між свідомістю та підсвідомістю автора. Розщеплене «Я» також веде уявний діалог з майбутнім (ідеальним) глядачем. Акцентовано роль підсвідомого у цьому складному психологічному процесі, який завжди герметичний та прихований від «Іншого», але саме в якому реалізується бачення художника «внутрішнім зором» його майбутнього твору. Цей складний, закритий від стороннього ока процес підводить митця до створення першого ескізу композиції, а згодом і до комбінаційної гри зі структурними елементами (лініями, тональними та кольоровими плямами тощо) Цей творчий процес перекомпонування формальних елементів відбувається відповідно до суб'єктивного мислення кожного артиста. У процесі народження образу задіяно багато складових: дитячі враження, загальна та професійна освіченість, генетичні особливості, естетична вибірковість (смак художника), культурна рефлексія, соціальні фактори — все, що складає індивідуальність митця. Весь цей глибинний процес, що відбувається у свідомості та підсвідомості художника, сторонній людині дослідити неможливо. Але в інтерв'ю, взятому у художника, можна дізнатися про основний збудник творчого процесу — гештальт. Саме він як потужний провокатор запускає творчий процес. Художник починає творити під сильним враженням від чогось чи когось. Гештальтом може бути будь-що. Це враження, яке викликає сильну творчу емоцію, і буде гештальтом. У статті означено гештальти, які були суттєвими (типологічними) як для майстрів класичного мистецтва — Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Піронезі, Рембранта, ван Гога, Сезанна, так і для сучасних українських художників: Медвідя, Криволапа, Джураєвої. Наведено власний досвід роботи з гештальтом. Описано стійкі гештальти Сальвадора Далі, Джорджо де Кіріко, Сергія Параджанова. Зауважено позасюжетний гештальт для нефігуративістів у вигляді кольору. Також згадано про концепцію Ж. Дельоза стосовно зв'язків логічного з позалогічним, що має прямий стосунок до проблеми гештальту як творчого збудника. Гештальт як «неіснуюча сутність» (або прихована сутність) завжди залишається поза інформацією для глядача, але мусить бути прочитаним та усвідомленим мистецтвознавцем, як дослідником.

Ключові слова: гештальт, діалогічність, психологічний двійник, свідомість, підсвідомість, «внутрішнє бачення», художня суб'єктивність, культурна рефлексія, комбінаторика, творча гра.

Постановка проблеми. Проблема гештальту як творчого стимулятора, який запускає у свідомості художника творчий процес, є продуктивною для розуміння самої суті художньої творчості та для мистецтвознавчої рефлексії на неї. Гештальт є принциповим елементом у складному психологічному процесі попереднього моделювання твору (на фазі ескізу). Також він сприяє «внутрішньому діалогу» — його уявним «Я» — з «двійником» та з гіпотетичним глядачем.

Стан розробки теми. Дуальність свідомості — пріоритет психологічної науки. Проблеми свідомого, підсвідомого, утаємничених збудників психіки, зокрема, художньої досліджував К.-Г. Юнг, а в Україні — О. Киричук, В. Романць, І. Манюха, Т. Тітаренко, але ми не знаходимо таких досліджень в українському

мистецтвознавстві. Ця лакуна потребує заповнення та обумовлює доцільність подальшого дослідження евристичності гештальту та його місця у процесі творчого опанування візуальстики.

Мета статті: унаочнити важливість для мистецтвознавчої практики (науки) простеження складного психологічного процесу попереднього моделювання художнього твору, при якому гештальт як структурний елемент відіграє провідну роль та обов'язково присутній (трансформований) у кінцевому художньому продукті. На меті — стимулювати дослідників-мистецтвознавців до більш поглибленого, аналітичного вивчення творів з урахуванням всебічної та адекватної рефлексії на нього.

Виклад основного матеріалу. Якби мистецтвознавець міг спостерігати перші творчі імпульси художника

в його розробці майбутнього твору, він був би вражений виразом емоцій, буремним та складним процесом, що відбувається у свідомості митця. В хаотично накреслених лініях, в нашвидку накиданих плямах, крапках чи об'ємах на папір, в цій експресивній мішанині геометричних чи біоформних елементів поки що неможливо побачити хоча б першопочаток задуму, але ця, здавалося б, довільна гра з первинними елементами сигналізує про складний психологічний процес у намацванні композиції майбутнього твору.

Психології творчості добре відоме явище перевтілення образу у вигляді абстрактної моделі, що передає майбутню матеріалізацію. Фаза «попереднього моделювання» твору — неодмінна фаза створення художнього образу. На цьому рівні (передчуття рішення) відбувається розщеплення свідомості художника на два, три та більше «Я», які вступають у внутрішній діалог, перебуваючи в «самоспілкуванні». Існує (за психологічною наукою) чотири форми «внутрішнього діалогу»: діалог із духовним двійником, людського «Я» — з художнім, діалог розуму та інтуїції, уявний діалог з майбутнім глядачем. Також можна говорити про діалог митця з художньою традицією. Художня практика (самоспостереження авторки) вказує на «діалогічність» як на універсальний спосіб внутрішньої роботи в свідомості творчої особистості.

У наближенні до певного візуального рішення задіяні як свідоме, так і підсвідоме, як відбір елементів (будівельного матеріалу), так і їхнє перекомпонування.

Комбінаційна гра з елементами, од початку відчута у ескізах, триваючи, поступово наближає автора до певного рішення. Ця спонтанна «гра» є важливою для оформлення, визрівання образу твору, бо вона побудована на перекомпонуванні структурних елементів відповідно до фантазії митця. Природу цього суб'єктивного бачення (фантазії) дослідити неможливо — як таємницю, сховану у нашаруванні безлічі генетичних, біологічних, культурних та соціальних факторів, які складають свідомість та в цілому особистість творчої людини. Саме тому в мистецтві існує феєрична множинність індивідуально-неповторних світів, пізнання яких є справжнім щастям для глядача.

Зародження твору відбувається на психологічному рівні в поєднанні із диференційованим відбором художником як вражень від реальних збудників в його фантазії, так і сплаву структурних елементів. Для синтезу всієї суми інформації, якою володіє митець, потрібен важливий допоміжний структурний знак. В естетиці він одержав назву «гештальту». Цей знак є локомотивом — своєрідним провокатором фантазії художника. Знайдений гештальт запускає творчий процес.

Гештальтом може бути що завгодно. Мінлива форма хмар та патьоки на стінах старовинних споруд надихали Леонардо да Вінчі. Літературні образи Данте, сюжети «Пекла» були постійними гештальтами для Мікеланджело та багатьох митців від XIV століття до XXI. З образом

Данте Аліґ'єрі та з його творами Мікеланджело не розлучався все життя. Відомо, що на примірнику «Боже-ственної комедії», який належав скульптору, він робив замальовки до сюжетів поеми. «Дантів титанізм надихав його під час розпису Сікстинської Капели. Поста-ті пророків, сивіл, титанів нібито піднесли на стелю капели зі світів Данте. Найбільш спорідненими з Дантовим «Пеклом» є персонажі «Страшного суду» та загальна атмосфера фрески. Глибоким є трагізм сюжету «Страшного суду»» [Петрова, 2009, с. 125].

Якщо вже згадано мистецькі шедеври Риму, варто сказати про дивовижного майстра гравюри XVIII сторіччя, яким був Джованні Баттіста Піронезі (1720–1778). Гештальтом-збудником його творчого запалу були руїни античного «вічного міста». Павло Муратов, знавець Італії, вважав Піронезі «останнім явищем художнього генія Риму». У XVIII столітті колись величну столицю римської імперії майже не розбудовували. Рим перетворився на музей монументальних руїн. Ці грандіозні рештки помпезної архітектури, як пише Муратов, Піронезі бачив «в останні часи їхніх диких, натуральних та недоторканих розкошів». [Муратов, 2019, с. 419].

Піронезі вражала трагедія колишньої величі міста. Її втілено в офортах із зображенням якихось неймовірних архітектурних споруд: із міццю кам'яних стін, стовпів і арок, із сходами, що як змії, повзуть по поверхні стін та губляться десь, ледь не під хмарами. Сходи без балюстрад та поручнів розташовано над урвищами із безкраїми залами, які нагадують просторові об'єми Терм Каракали. «Піронезі жив, — пише Муратов, — серед стін, що заросли кущами, між зруйнованих плит, барельєфів, які насувалися один на другий та поїдених часом вітра-рів» [Муратов, 2019, с. 422]. Це були його гештальти.

Натомість світлими та позитивними були гештальти Ван Гога (1853–1890). Він настільки обожнював природу в її розкошах та різнобарвності, що казав: «... мене нудить, коли я бачу як художники працюють з голови» (з листів до Тео). Ван Гог писав не ландшафти, а пристрасне споглядання його. «У мене ціла тека нових задумів. Сьогодні я знову бачив, як розвантажувалася барка з вуглем... а поряд з нею інші, що навантажено піском, з яких я зробив малюнок, та надіслав тобі. Це був би величний сюжет» [Ван Гог, 1966, с. 387]. Навіть такий, на загал, непоказний пейзаж, для художника-колориста, яким був ван Гог, наповнено грою контрастних кольорів та фактур, які провокують творчий спалах в душі митця.

Листування ван Гога з братом переповнено його захватом від природи. Він хоче написати весь світ — всю планетарну красу, кожну людину, яка трапилась у його житті, кожну квітку. Не лише на полотнах, але і в листах ван Гог пише «любовні послання» соняшникам.

Гештальтом для творчості Поля Сезанна (1839–1906) загалом, як майстра пейзажу, була гора Сент-Віктуар у передмісті Екс-ан-Провансу. Там він заповідав його поховати. На думку Сезанна, чії ідеї щодо основ

композиції, побудованих на «циліндрі, шарі та конусі» підняли на творчий щит кубісти, зокрема Пікассо, не суперечили його уклінному ставленню до природи. Він найбільше цінував у собі «сильне почуття природи». Сезанн вважав пейзаж тою сутністю, яку Бог розгортає перед людиною. Його благоговіння перед природою було абсолютним. Своему учню-колезі Емілю Бернару Сезанн писав: «Художник повинен бути, наскільки це можливо, щирим та сумлінним та максимально сумирним перед природою» [Сезанн, 1972, с. 118].

«Для вдосконалення у виконанні, не існує кращого за природу, око виховується на ній» [Сезанн, 1972, с. 122].

«Лувр — це книга, за якою навчаємося читати. Але ми не повинні задовольнятися прекрасними формулами наших уславлених попередників... Спробуємо звільнити від них власний розум, будемо вивчати прекрасну природу... відповідно до власного темпераменту» [Сезанн, 1972, с. 122].

І сьогодні для кожного пейзажиста, який перебуває в постійному спогляданні природи, вона і є гештальт-проектом.

Не менш потужним гештальтом для багатьох середньовічних, ренесансних та навіть сучасних художників є Біблія. Святе Письмо надихнуло сотні поколінь митців на створення шедеврів. Вся історія європейського мистецтва репрезентована релігійним мистецтвом, чи перегується з ним навіть у світських темах. Серед шедеврів є дивовижне мистецтво (графіка та живопис) Рембранта ван Рейна (1606–1669). Біблія надихала його постійно. А в останній період його самотнього життя «Вічне письмо» було великою вітхою. Сьогодні у спадку голландського майстра налічується 289 офортів. У них втілено його геній світлотіні, його живописної, майже ескізної графічної стилістики, особливо в такій пізній його роботі, як «Три хрести» (1660). Над цією композицією Рембрант (з перервами) працював вісім років та залишив світовому мистецтву офорт неперевершеної технічної, та головної, духовної сили. Віра, роздуми над Біблією, над власним буттям генія, якого не готове було сприйняти тодішнє суспільство торгівельної Голландії, асоціативні посилання на долю Христа — все є в цьому незбагненному великому творі.

Як в історії мистецтва класичного періоду, до прикладу, в полотні «Здача Бреди» (1634–1635) Дієго Веласке-са (1599–1660), так і в творах модерністів та постмодерністів XX–XXI століть потужним творчим збудником стають соціальні катаклізми, війни та революції. «Герніка» (1937) Пабло Пікассо (1881–1973) в європейському модернізмі XX століття була першим художнім протестом проти гітлеризму. Створення цієї грандіозної картини-панно (розмір 351 × 7825 см) пов'язано з безпідставною загибеллю маленького іспанського містечка Герніка від фашистського бомбардування. Цій трагічній події передувала зухвала ліквідація законного уряду Іспанії, Народного фронту, генералом Франко. Гітлер

і Муссоліні підтримали Франко. Тоді фашизм розпочав криваві злочини проти Європи. 26 квітня 1937 року літаки Гітлера вщент знищили Герніку з усіма її мешканцями (2000 мирного люду).

Пабло Пікассо, вражений безглуздом варварством, за місяць шаленого творчого перенапруження створив це гігантське полотно. Того ж року воно з'явилося на Всесвітній виставці в Парижі та знайшло відгук у всьому прогресивному світі. У стилістиці кубізму із залученням іспанської символіки Пікассо втілює у «Герніці» страхітливую атмосферу події, жах, алогізм ситуації, те, що лежить поза межею розуміння, але постало як жорстка реальність у безумстві фашистської навали.

Таким самим було почуття болю та водночас духовного супротиву в Олександра Животкова, коли він 24 лютого 2022 року, в перший день навали на Київ, зайшов у майстерню і за перші сто днів війни зробив 36 рельєфів «Вівтаря війни». Скульптуру виконано у формах довшої авангардної пластики. В ній пульсує гнів та відтворено атмосферу страждань перших жертв у Бучі, Ірпені, Маріуполі.

Гештальтами можуть стати і менш значні події та навіть алогічні випадковості. В пошуках стилістики для власних ілюстрацій до Дантової «Божественної комедії», я довгий час вчитувалась у текст поеми. Я вивчила твори більш як шістдесяти ілюстраторів поеми XIV–XX століть. Але всі мої зусилля лишались марними. Здавалося, що все вже зроблено: від мініатюристів до Сальвадора Далі. І раптом перегляд фільму Фредеріко Фелліні «Вісім з половиною», окремі його кадри та фактури подарували ключ до стилістики моїх ілюстрацій. Концепція ілюстративного циклу, що не надавалась до вирішення, раптом набула стовідсоткового прояснення.

Таким же непередбачуваним був гештальт для композиції «Сьомий янгол» (1990). Одного дня я кудись прямувала в таксі. Перекидаючись репліками з водієм стосовно тодішнього суспільного хаосу, почула кинуту ним фразу: «Це кінець світу!». У свідомості виник текст з Екклізіаста: «Коли сьомий янгол виляє сьому чашу в море, настає кінець світу». Образ майбутньої композиції уявно намалювався ясно та чітко. Я негайно спрямувала таксі до майстерні. Полотно було написано стрімко, за два сеанси. Ніби хтось надиктував мені згори і колорит композиції і її стилістику. Такі провокативні випадки (гештальти) не є рідкісними в художній практиці. Але для того, щоб підхопити цей гештальт та творчо ним скористатися, є одна умова. Художник має бути духовно, інтелектуально та технічно підготовлений для перетворення випадкової інформації у художній твір.

Просторова композиція Анатолія Криволапа «Живописні контрапункти» (2000) — тому підтвердження. Це була артистична «гра» художника з рештками старого паркану на батьківській садибі. В порубаних дошках, приготівлених до спалення, художник побачив кольорові елементи. Дошки було пофарбовано, а з них створено

геометричні структури у душі Малевича чи Татліна. Криволап, здатний до комбінаторики як «гри» із пластичними формами, з непотребу створив неординарний просторовий об'єкт. Кураторка цієї виставки Олеся Авраменко писала: «Важко навіть сказати, які складові в алхімічних маніпуляціях Криволапа переважають — відкриті кольори, чи приховані почуття. Стародавня ідея перетворення неблагородних металів на золото і срібло за допомогою філософського каменю інтерпретується митцем у живописному варіанті. Неблагородно фактура... сполучена художником із чистим, сяючим кольором... обертається на дорогоцінний об'єкт» [Авраменко, 2018, с. 75].

Комбінуння предметів у творчих перестановках змінює їхню онтологічну сутність та перетворює їх на інноваційний об'єкт.

Гештальтом-збудником, який активно переналаштовував свідомість чутливо творчих людей, було знайомство з Сергієм Параджановим, з його незвичним постмодерним мистецтвом та фільмами. Потужним був вплив особистості Алли Горської на формування художньої свідомості шістдесятників та конкретно на їхню творчість. Якщо звернутися до віддаленої минушини, то усвідомлюємо вплив Беатріче на творчий потенціал Данте, Олени Фоурмен на Рубенса, Гали Дьяконової на Сальвадора Далі, який казав, що якби він не зустрів Галу, мистецтво ХХ століття в цілому мало б інший образ та форми. Безумовно, Далі перебільшував, але для метра сюрреалізму Гала була музою та безперечним збудником творчої фантазії.

Інший класик європейського модернізму — Джорджіо де Кіріко (1888–1978) віднайшов образотворчу мову метафізичного живопису та зафіксував момент відкриття інноваційного художнього методу: «Одного дня, восени, опівдні я сидів на лаві в центрі площі Санта-Кроче у Флоренції... Щойно я опритомнів після довготривалої, важкої хвороби... Я пережив дивне відчуття, нібито бачив все це вперше, і композиція картини несподівано з'явилась перед моїм внутрішнім зором» [Бранский, 1999, с. 55].

Коли мистецтвознавець починає працювати з художником (ідеться про інтерв'ю), продуктивною та конче важливою є інформація про дитинство митця. Життєві враження, підсвідомі рефлексії, стиль життя родини, сприйняття соціального середовища — все це є фундаментом для формування психологічних установок, етичних принципів майбутнього художника. Як важливий механізм пам'яті, набута в дитинстві інформація переноситься з одного пласта в інший віковий пласт свідомості. «Психологічне мистецтвознавство» (А. Шопенгауер, Е. Панофський, Е. Гомбріх, Ю. Лотман, М. Ямпольський та інші) досліджує специфіку художніх емоцій, які пов'язані із генезою особистості митця. Стани радісної ейфорії, страхи, фобії, якщо вони пережиті в дитинстві, з часом не зникають, а ховаються в підсвідомості як у шухляду. Вони

виринають на поверхню, впливаючи на формування мистецьких образів, стають гештальтами. Із них формуються авторські архетипи.

Так, для Сальвадора Далі нав'язливо-продуктивним гештальтом було зображення яйця як пам'яті про померлого у дитинстві брата-близнюка. Навіть по периметру зовнішньої стіни театру-музею Сальвадора Далі у м. Фігейрос (батьківщини художника) встановлено десятки скульптурних яєць. Цей образ присутній у низці полотен майстра.

Листи, сценарії та спогади Сергія Параджанова (видання 1990–2015 років) подають розлогу інформацію про дитинство як джерельну базу щодо його обдарованості як художника та режисера. Його фантазії, евристична неосажність таланту Параджанова пояснюється міцною пам'яттю про дім та антикварну лавку батька. Дитячі дотики до смарагдів, забави з дорогоцінними прикрасами в зрілі роки маестро зробилися підґрунтям постмодерністських колажів та декору у фільмах «Саят-Нова» та «Ашик-Керіб».

Густав Клімт — засновник австрійського (згодом, всеєвропейського) стилю сецесіон, теж виріс у родині ювеліра і успадкував смак до розкошів декору. Все це реалізовано в його полотнах.

З автобіографії Марка Шагала (1887–1985) відома історія про пожежу в домі під час пологів матері при народженні майбутнього художника. М. Шагал, пояснюючи алогізм його образотворчого космосу з летючими трунами та коровами, казав, що від миті народження він весь час хвилюється. В інтерв'ю художник звертав увагу слухачів на «світ, що стоїть догори дригом» (з автобіографії М. Шагала).

Сучасна українська художниця, майстриня лінориту Олеся Джураєва (нар. 1982), яка дивує стійким інтересом до непоказного міського пейзажу, особливо до промзон, пояснює таку вибірковість у сюжетах дитинством і юністю, проведених в індустріальному місті Дніпро, а також враженням від макетування простих геометричних структур на улюблених уроках геометрії.

Раніше вже йшлося про парадоксально-драматична творчість львівського митця Любомира Медвідя (нар. 1949). Сумна поетика його творчості у витоках містить шокове переживання дитиною розстрілу з літаків мирного натовпу, який влітку 1944 року (кампанія переселення українців з Польщі) перетинав поле. «Мама накрила мене з собою, а сплеск землі між її пальців здійняла сліпа куля...», — згадує художник.

Цей та інші випадки з життєвих історій художників ХХ та ХХІ століть дають зрозуміти значення підсвідомого імпульсу, унікальних життєвих подій та їхнього синтезу із формальною мовою, закарбовані у творах митця.

А що може правити за гештальт нефігуративісту — автору безсюжетних полотен? Це той випадок, коли сюжет повністю знівельовано, а домінує форма як самоцінність у вигляді кольорових сполучень. Вони перебирають на себе

роль конструктивних елементів твору. Завдання художника підпорядковано організації кольорової поверхні (дівізіонізму) часто-густо із додаванням таких матеріалів, як пісок, земля, тирса, тканина, бітумна фарба і навіть введення до композиції окремих елементів-колажів. Ще до розвитку нефігуративу (абстрактної картини) кольоровий гештальт проявив себе у творчості художників-романтиків, зокрема, в полотнах Ежена Делакруа (1798–1863), в імпресіоністів та постімпресіоністів (ван Гог, Гогена), пізніше у фовізмі Анрі Матісса (1869–1954). Вже на цій кольороцентричній основі в 1909 році Василь Кандинський відкриває безсюжетний нефігуратив як окремий напрям модернізму.

У сучасному мистецтві України мистецтво нефігуративу представлено десятками імен. Одним із митців, які героїчно обстоювали цей напрям ще в часи ідеологічного тиску та заборон 1960-х років, був (і досі в ньому працює) Олександр Дубовик (нар. 1931). Справжнім фанатом, практиком та теоретиком невербального мистецтва в Україні є Тіберій Сільваші (нар. 1947). Творча енергія кольорових сполучень, яка заряджає нефігуративістів, є унікальною. Вона випромінюється з творів. Але для дослідника мистецтва інтерв'ю з художником завжди на часі.

Професійна робота потребує від історика мистецтва, а особливо від критика, зважати на самоспостереження художника та активно звертатись до практики інтерв'ю. Ще Ернст Гомбріх (1909–1971) підкреслював необхідність співвідносити мистецтвознавчу рефлексію із першоджерелом (твором) та творчою програмою митця як вихідною точкою дослідження заради наукової достовірності.

Автор монографії «Розумне нерозумного» Тарас Лютий зауважує: «Досить оригінальне пояснення позалогічного... здійснює Ж. Дельоз у “Логіці смислу”, засновуючи своє дослідження на ігровій ситуації поміж смислом та нонсенсом. У результаті виходить у несподіване поєднання, котре можна назвати, за словами автора, хаосом-космосом або союзом між мовою та підсвідомим... Смысл — це не якась онтологічна сутність, а особлива, почасти “неіснуюча сутність”, що підтримує зв'язок з нонсенсом» [Лютий, 2007, с. 322].

Гештальт для глядача та, навіть для мистецтвознавця переважно залишається за межею змістовної частини твору, так би мовити, «неіснуючою сутністю», але для художника він є очевидною відправною точкою, з якої починається процес творчості.

Література

1. Авраменко О. Криволап. Метафізика чистого кольору // Інститут проблем суч. мистецтва НАМУ. Київ: Атлант — ЮЕМСі, 2018/ 75 с.
2. Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии худож. произведения на примере истории живописи. Калининград: Янтарный сказ, 2000. 704 с.
3. Ван Гог. Письма. Ленинград; Москва: Искусство, 1966. 559 с.
4. Лютий Т. В. Розумність нерозумного: Монографія. Київ: ПАРАПЛАН, 2007. 417 с.
5. Медвідь Л. Витоки // Любомир Медвідь. Ремінісценції. Львів: Априорі, 2011. 200 с.
6. Муратов П. Образы Италии. Москва: Колибри, Азбука-Аттикус, 2019. 848 с.
7. Петрова О. «Комедія» Данте Аліг'єрі. Мистецький коментар. XIV–XX століть. Київ: Факт, 2009. 417 с.
8. Петрова О. 2000 рік. На порозі мілєніуму // Петрова О. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція. Київ: Publish PRO, 2019. 479 с.
9. Поль Сезанн. Переписка, воспоминания современников. Москва: Искусство, 1972. 364 с.

References

- Avramenko, O. (2018). *Kryvolap. Metafizyka chystoho koloru* [Kryvolap: The Metaphysics of Pure Colour]. Kyiv: Atlant—YuEmSi [in Ukrainian].
- Branskyi, V. (2000). *Iskusstvo i filosofiia: Rol filosofi v formirovani i vospriatii khudozh. proizvedeniia na primere istorii zhivopisi* [Art and Philosophy: The Role of Philosophy in the Formation and Perception of the Artwork on the Example of the History of Painting]. Kaliningrad: Iantarnyi skaz [in Russian].
- Liutyi, T. (2007). *Rozumnist nerozumnoho: Monohrafiia* [The Rationality of the Irrational: A Monograph]. Kyiv: PARAPLAN [in Ukrainian].
- Medvid, L. (2011). Vytoky [Origins]. In *Liubomyr Medvid. Reministsentsii* [Liubomyr Medvid: Reminiscences] (pp. 5–20). Lviv: Apriori [in Ukrainian].
- Murатов, P. (2019). *Obrazy Italii* [Images of Italy]. Moscow: Kolibri, Azbuka-Attikus [in Russian].
- Petrova, O. (2009). “Komediia” Dante Alihieri. *Mystetskyi komentar. XIV–XX stolittia* [Dante Alighieri’s “Comedy”: An Artistic Commentary. 14th–20th Centuries]. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
- Petrova, O. (2019). 2000 rik. Na porozi mileniumu [The Year 2000: On the Threshold of the Millennium]. In Petrova, O. *Mystetskyi Kyiv 1990-х. Rekonstruktsiia* [Artistic Kyiv of the 1990s: A Reconstruction] (pp. 350–375). Kyiv: Publish

PRO [in Ukrainian].

Moscow: Iskusstvo [in Russian].

Sezann, P. (1972). *Perepiska, vospominaniia sovremennikov*Van Gogh. (1966). *Pisma* [Letters]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo

[Correspondence and Contemporaries' Recollections].

[in Russian].

Petrova O.**Anticipation of the Artwork: The Heuristic Nature of the Gestalt**

Abstract. The paper examines the complex psychological state experienced by an artist (or any creative individual) before commencing work on a specific theme (artwork) and searching for an appropriate form (composition, architectonics, individual elements) to visually realize their concept. It discusses the phase of preliminary mental modeling of the future work, emphasizing the dialogic nature of this process—both as an internal dialogue between the artist and their own “self” (a psychological double) and as a dialogue between consciousness and the subconscious. The split “self” also engages in an imaginary dialogue with the future (ideal) viewer. The role of the subconscious is highlighted as a crucial factor in this intricate psychological process, which remains hermetic and hidden from the “other,” yet it is precisely within this domain that the artist’s “inner vision” of the future work takes shape. This deeply personal and closed process ultimately leads the artist to the creation of an initial compositional sketch, followed by a combinatorial play with structural elements (lines, tonal and color patches, etc.). The process of reconfiguring formal elements unfolds in accordance with the subjective thinking of each individual artist. The birth of an artistic image involves numerous contributing factors, including childhood impressions, general and professional education, genetic predispositions, aesthetic selectivity (the artist’s taste), cultural reflection, and social influences—all of which shape the artist’s individuality. This profound cognitive and subconscious process remains inaccessible to external observers. However, through interviews with artists, it is possible to identify the primary catalyst of the creative process, known as the gestalt. Acting as a powerful provoker, the gestalt triggers the creative impulse. The artist begins to create under the strong impression of something or someone. A gestalt can be anything—a profound impression that evokes a powerful creative emotion. The article outlines key gestalts that have been significant (typological) for both classical masters—Leonardo da Vinci, Michelangelo, Piranesi, Rembrandt, Van Gogh, Cézanne—and contemporary Ukrainian artists such as Medvid, Kryvolap, and Dzhurayeva. The author’s personal experience of working with gestalts is also presented. The study highlights the persistent gestalts of Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, and Serhii Parajanov. Additionally, it considers the extra-narrative gestalt for non-figurative artists, particularly in the form of color. The paper also references Gilles Deleuze’s concept of the relationship between the logical and the non-logical, which directly relates to the problem of the gestalt as a creative stimulus. As a “non-existent entity” (or a hidden essence), the gestalt always remains beyond the viewer’s explicit knowledge. However, it must be recognized and interpreted by the art historian as a researcher.

Keywords: gestalt, dialogism, psychological double, consciousness, subconsciousness, “inner vision,” artistic subjectivity, cultural reflection, combinatorics, creative play.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2025

Юлія Бентя Iuliia Bentia

кандидат мистецтвознавства, старший науковий
співробітник відділу перформативних практик
і сценічного мистецтва, ІПСМ НАМ України

PhD in Art Studies, Senior Research Fellow in the Department
of Performing Practices and Stage Art, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: yuliabentia@gmail.com | orcid.org/0000-0003-1514-3859

Буяння вічної весни: Михайло Вериківський і незавершена музична революція 1920-х років The Riot of Eternal Spring: Mykhailo Verykivsky and the Unfinished Musical Revolution of the 1920s

Анотація. Михайло Вериківський (1896–1962) належить до блискучої когорти українських музикантів універсального обдарування, чий творчий злет розпочався у 1920-х роках і чия мистецька спадщина є невідомою частиною українського модернізму. Найточнішою метафорою для творчості Михайла Вериківського 1920-х років видається буяння вічної весни. Цей троп характеризує його найважливіші та найреволюційніші композиції. Серед них — симфонічна сюїта «Веснянки» (1924) та балет «Весняна казка» (прем'єра 1931 року в Харкові під назвою «Пан Каньовський»). У 1929 році композитор оркестрував хор «А вже весна» з дитячої опери Миколи Лисенка «Зима і Весна». Назва «Веснянка» відсилає до п'єси для скрипки та фортепіано Вериківського, яку він написав у співтворстві зі скрипацем Давидом Бертє. У наступні десятиліття композитор працював над сценарієм опери «Весняний потік» та написав «Весняну сюїту» для мішаного хору а cappella на вірші Івана Франка. В «Українській сюїті» для скрипки та симфонічного оркестру друга частина має назву «Веснянка». Фортепіанний цикл «Волинські акварелі» завершується частиною «Весняні ігрища біля Дівочого озера». Мотив весни пронизує чимало його романсів, хорових творів та творів для дітей. Вериківський високо цінував п'єси 1920-ті роки і не хотів втратити зв'язок з їхнім духом попри ідеологічні чистки 1930-х і 1940-х років, після яких йому заборонили викладати композицію в Київській державній консерваторії, але дозволили очолити кафедру хорового диригування. Наприкінці життя, під час хрущовської відлиги, він працював над новими редакціями своїх ранніх творів і намагався завершити деякі чернетки. Архів Вериківського засвідчує, що у композитора було значно більше ідей і розпочатих проєктів, ніж тих, які він встигнув завершити. Це може здатися його особистою драмою, проте постійна ревізія ідей і задумів стала його способом бути продуктивним у творчій праці. Адекватне бачення творчої особистості Вериківського як видатного митця епохи модернізму з її ідеалом вічного оновлення можливе лише як результат скрупульозного дослідження його рукописів, зокрема й незавершених, і це вкотре нагадує про необхідність звернення до архівних і музейних першоджерел для оновлення застарілих уявлень про українських митців минулого і формування сучасного критичного бачення їхнього творчого доробку.

Ключові слова: музична і театральна творчість Михайла Вериківського, особовий фонд Михайла Вериківського, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, український модернізм, культурне відродження 1920-х років в Україні, українська музична культура ХХ століття, метафора вічної весни.

Постановка проблеми. Доля видатного українського музиканта Михайла Вериківського (1896–1962) є яскравим втіленням драми української музичної культури ХХ століття.¹ Вериківський — «видатний невідомий» композитор, загальні уявлення про якого вельми розходяться з тим, ким він був насправді для української музики у першій половині ХХ століття. Вериківського

нечасто згадують, коли йдеться про найвидатніших майстрів першої половини цього століття — це місце традиційно посідають Борис Лятошинський і Левко Ревуцький. Твори Вериківського вкрай мало виконують (зараз їхньому виконанню додатково перешкоджає юридична колізія з авторськими правами), а суспільна пам'ять помістила митця у ряд композиторів-традиціоналістів, яких

¹ Статтю написано на основі доповіді, підготовленої для міжнародної конференції «Український музичний авангард: від 1910-х років до сучасності» («Les avant-gardes musicales ukrainiennes : des années 1910 jusqu'à la scène contemporaine»), що проходила 24–25 квітня 2024 року в Сорбонському університеті (співорганізатори: Український Інститут та Ukrainian Contemporary Music Festival). Авторка не змогла бути присутньою на конференції особисто, тож висловлює вдячність американській музикознавиці Лії Бетстоун за її згоду виголосити текст доповіді.

варто шанувати, але не конче знати і любити (ймовірно, саме це врятувало йому життя під час ідеологічних чисток 1930-х і 1940-х років).

Насправді ж Вериківський належить до музикантів-експериментаторів універсального обдарування. Питання у тому, чому так сталося, що суспільна рефлексія настільки слабко і викривлено відображає його значення? Саме на це питання хотілося би відповісти, спираючись на особистий досвід роботи з великим особовим фондом композитора у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перше видання про життя і творчість М. Вериківського авторства Ніни Герасимової-Персидської було опубліковано ще за життя композитора [5]. Воно підсумовувало численні публікації самого митця, а також його найближчих колег, що з'являлися на сторінках української мистецької періодики від 1920-х років [4; 6]. У наступні десятиліття поставали як синтетичні дослідження творчості митця, які намагалися охопити різні сторони його широкої діяльності [7; 8; 19; 21; 23], так і дослідження окремих аспектів його особистості та мистецьких принципів, а саме: джерел до вивчення творчості композитора [1; 3; 9]; публікацій про його балетну спадщину [10; 11; 13]; його музично-теоретичні розробки [12; 17; 18]; типологію творчої особистості Вериківського [14]; музично-громадську діяльність [16]; стильові аспекти творчості [20]; особливості опрацювання фольклору [22] тощо.

Величезний архів Михайла Вериківського і його надзвичайно цінна фахова бібліотека зберігалися після смерті музиканта у родині — в київських помешканнях доньок Ірини і Олени, в дачному будинку в Ірпені і навіть в підсобних дачних приміщеннях. Це тривало майже пів століття — від 1962 року до 2008 року, коли родина вирішила почати передавання цих матеріалів на державне зберігання. Обидві доньки Вериківського, яких вже немає в живих (молодша Олена померла 22 вересня 2004 року, а Ірина відійшла у вічність 4 червня 2011 року), були музикантками, тож самотужки намагалися зробити те, що за нормальних умов мали би робити декілька державних інституцій: опікувалися упорядкуванням повного зібрання творів Михайла Вериківського (цей проєкт не вдалося зреалізувати в повному обсязі), виданням листів, організацією концертів, спектаклів за камерними операми, допомогою в облаштуванні музею композитора на його батьківщині в Кременці тощо.

Після смерті молодшої доньки Олени її чоловік, визначний театральний режисер Едуард Митницький, усвідомив, що рукописна спадщина Вериківського має бути передана на постійне державне зберігання. Друга дружина Митницького, піаністка Лариса Аблова, всіляко підтримувала роботу архівістів і присвятила справі збереження спадщини Вериківського чимало часу і сил.

Чи добрим рішенням було понад пів століття тримати архів удома? Чи взяло би на себе українське

суспільство ті завдання, які вдалося зреалізувати родині за цей час? На ці запитання не може бути правильною відповіді. Саме тому видається надзвичайно цінним досвід піаністки Тетяни Гомон, спадкоємиці композитора Бориса Лятошинського: залишаючи більшу частину архіву на зберігання в родині, Тетяна інституційно оформила свою і своїх колег діяльність у форму громадської організації «Фундація Бориса Лятошинського».

Крім двох описів документів особового фонду Михайла Вериківського, які було завершено відповідно у 2012 і 2016 роках, Ілона Таміліна і я уклали 2016 року «Зведений каталог нотних рукописів і друкованих видань творів М. І. Вериківського з фондів ЦДАМЛМ України» [2], який синтезував дані з двох описів та їхніх додатків — переліків друкованих видань, а також деталізував інформацію про кожен твір композитора: завершені й незавершені автографи (чернетки та білові копії), рукописи і друковані примірники у різних варіантах та редакціях. Оснащений передмовою від авторок-упорядниць, цей каталог було опубліковано на сайті Архіву-музею як електронне видання на правах рукопису. Відтоді триває праця над уточненням і доповненням змісту каталогу за документами ЦДАМЛМ України та інших архівних, музейних і бібліотечних зібрань. Значна частина рукописів і друкованих видань Вериківського зберігається в Київському музеї театрального, музичного і кіномистецтва України (з картковим каталогом Музею та окремими рукописами та виданнями з його колекції мені вдалося коротко попрацювати на початку 2022 року). Рукописи та рідкісні видання творів Вериківського є у зібраннях Національної музичної академії України, Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (Інститут рукопису і Відділ музичних фондів). Як наукова редакторка до роботи над каталогом долучилася Лариса Івченко — фахівчиня з музичного джерелознавства, багаторічна очільниця Відділу музичних фондів НБУВ. Директорка Архіву-музею Олена Чижова та спадкоємці Е. Митницького Лариса і Олексій Аблови написали передмови до майбутнього видання. Праця над виданням триває, і це вкрай нагадує ситуацію з багатьма творами самого Вериківського, робота над якими могла тривати з перервами протягом десятиліть.

Виклад основного матеріалу. Матеріали особового фонду Вериківського свідчать про те, що композитор мав величезний азарт першопроходьця. Йому цікаво було братися за нові теми і сюжети, але з різних причин важко доводити їх до остаточної реалізації. Саме тому бачимо величезну різницю між повним списком творів, який зафіксовано в архівних описах, і списком творів завершених, яких у декілька разів менше. Чи є незавершений твір, що зберігається у сховищі архіву, музею чи бібліотеки, фактом культури? Гадаю, що так. Незавершені твори — це творчий щоденник, який фіксує робоче повсякдення композитора, його творчу кухню, мистецькі

пошуки. Незавершений твір може стати фундаментом для інших творів того ж автора. До незавершеного твору можна повернутися через десять чи двадцять років і спробувати вже на новому етапі перетворити його на завершений опус, формально — другу редакцію раннього твору. Або цей твір можуть допрацювати композитори наступних поколінь.

Весняний настрій модерністських 1920-х сприяв багатьом починанням й експериментам у різних жанрах. У цьому сенсі варто уважно поглянути на опери Вериківського. У цьому жанрі композитор починає активно працювати 1925 року. Перший твір «Лісова пісня» за драмою Лесі Українки на власне лібрето — не завершено; клавир його першої редакції датовано 1925–1927 роками, начерки до другої редакції — 1943–1945 роками. Опублікований 2006 року перший том «Української музичної енциклопедії» навіть не згадує про цей твір, який на момент приготування тексту енциклопедичної статті зберігався в родинному архіві. Далі — ще одна незавершена опера, «Хвесько Андигер» на лібрето згодом репресованої української письменниці Людмили Старицької-Черняхівської з використанням однойменної думи-п'єси Олександра Олесь, драми «Байда, князь Вишневецький» Пантелеймона Куліша, думи про Хвеська Ганджу Андигера й етнографічних матеріалів Порфирія Демущького; два варіанти лібрето у формі рукописів Вериківського датовані 1924 і 1925 роками, а фрагмент клавіру на 23 аркуші — 1926 роком. Варто зауважити, що обидва твори, «Лісова пісня» і «Хвесько Андигер», мають українську літературну основу, в обох операх композитор використав музичний етнографічний матеріал, присвятивши чимало часу пошукам автентичних мелодій.

У наступні роки в оперному жанрі композитор зберігає вірність українським темам і сюжетам (за одним винятком — опера «Слава» на власне лібрето за однойменною п'єсою російського драматурга Віктора Гусева, початок роботи над клавиром першої редакції датовано липнем 1954 року, партитуру другої редакції завершено незадовго до смерті, у січні 1962 року). У 1931 році Вериківський пише невеличкий твір «Діти небесні» — «гумористичну оперу (оперу-гумореску) на одну відміну» на лібрето Остапа Вишні. Композиторове лібрето музичної комедії (фантастично-комічної опери) «Вій» ґрунтується на інсценуванні М. Кропивницького однойменної повісті М. Гоголя (матеріали першої редакції датовано 1936–1937 роками, другої редакції — 1945–1946 роками). На власне лібрето спирається й оперний етюд «Сотник» за однойменною поемою Т. Шевченка (автограф вокальних партій створено влітку 1938 року, тоді як недатований клавир у формі рукопису з правкою автора, ймовірно, завершено 1939 року). На основі поеми Т. Шевченка М. Вериківський написав найвідомішу свою оперу — «Наймичку»

(лібрето Костя Герасименка і М. Вериківського, перша редакція — 1939–1943, друга редакція — 1956–1959; видавництво «Музична Україна» двічі публікувало клавир опери, у 1967 і 1975 роках). Над оперою «Оргія» за однойменною драмою Лесі Українки композитор почав працювати 1944 року, про що свідчать датовані чернетки вокальних партій. Вдруге до цього рукопису він повернувся 1955 року, зосередившись лише на одному номері — монолозі Нериси «Чого ж ти ждеш, Антею? ...». Наприкінці 1948 року Вериківський завершив два оперних етюди, які збереглися лише в клавірах, — «Байка про Будяка й Троянду» на текст Л. Глібова і «Втікачі» за оповіданням М. Коцюбинського «Дорогою ціною». На початку 1949 року композитор працював над оперою «Ярослав Мудрий» за драмою І. Кочерги, проте не завершив її. У травні 1949 року Вериківський починає багаторічну працю над оперою «Карнавал у Сент-Іштвані» за новелою О. Гончара «Ілонка» (інші назви — «Дочка коваля Штефана», «Гарнізон Сент-Іштвана»). Збереглося п'ять варіантів сценарію цієї опери і декілька лібрето, до створення яких композитор залучав Т. Масенка, О. Марунич і Л. Внучкову. Крім сценаріїв і лібрето, збереглися лише автографи уривків клавіру 1950–1951 років. А в завершеному вигляді лише один номер — Пісня Ілонки «Вже зі'яли ті квітки», яку композитор допрацював 1958 року (1986 року цей номер увійшов до тому вокальних творів М. Вериківського, який вийшов накладом 240 примірників).

Аналіз оперної творчості М. Вериківського показав, що композитор, розпочавши працювати у цьому жанрі у 1920-х роках, й надалі продовжував шукати для своїх творів українські літературні першоджерела (Лесь Українка, О. Олесь, П. Куліш, М. Кропивницький, М. Гоголь, Т. Шевченко, Л. Глібов, М. Коцюбинський, І. Кочерга, О. Гончар) та залучати до написання лібрето відомих сучасників (Л. Старицька-Черняхівська, Остап Вишня, К. Герасименко, Т. Масенко, О. Марунич, Л. Внучкова). Значна частина з цих творів не була завершена і відома лише за окремими номерами. Проте навіть завершені опуси композитор нерідко допрацьовував і публікував у формі окремих сцен або номерів.

Як далеке відлуння натхнення 1920-х, тема весни в оперній творчості Вериківського виринає ще раз в першій половині 1950 року, коли композитор працює над сценарієм опери «Весняний потік» (інші робочі назви «Ольга Смаль», «Буковинська весна», «Євка Савелюк», «Ольга Хмелик»). В архіві Вериківського збереглася п'єса З. Прокопенка з помітками композитора, два автографи його сценарію і декілька варіантів лібрето В. Бичка. На жаль, свідчень створення музики «Весняного потоку» в архіві композитора не збереглося.

Звернення М. Вериківського до автентичного українського фольклору сприяло докорінному оновленню жанру балету на українському ґрунті. Композитор

розпочав працювати над балетом 1925 року і досить довго був зайнятий розробленням його сценарію. Клавир першої редакції він розпочав у травні 1926 року, а у грудні 1929 року було завершено партитуру першої редакції. Публікуючи листування Вериківського з Пилипом Козицьким, Ірина Вериківська називає три нібито окремі балети Михайла Вериківського 1920-х років, де кожен наступний виростає з попереднього [3, с. 265–266]. Роботу над першим із них під назвою «Весняна казка» вона датує 1926–1927 роками, додаючи, що окремі фрагменти з цього балету у перекладеннях для фортепіано наприкінці 1920-х років опублікувало Державне видавництво України у Харкові (йдеться про три «Весняні танки», а також «Гуцульський танець», «Два танці» і «Шість варіацій»). Згодом музика «Весняної казки» стала основою для балету «Ягелла».

В осінньому номері за 1927 рік журнал «Музика» сповіщав, що Вериківський вже почав оркеструвати балет «Ягелла», а завершив — у червні 1928 року. 1928 року цей балет запланували до постановки Київська і Харківська опери, проте прем'єра так і не відбулася. Ірина Вериківська вбачала причину цього у радикально новаторському характері твору, якому бракувало класичного театрального конфлікту. З цим можна цілком погодитися, якщо прочитати коротку анотацію до «Ягелли» з журналу «Музика — масам» за 1928 рік: «Побудовано його [балет] на народному українському музичному й хореографічному матеріалі. В основі першої дії лежать веснянкові ігрища. Для другої дії використано елементи весільного обряду. Третя дія — весільне свято Ягелли й Коструби (центральні особи балету) — побудовано на українських танках Наддніпрянської та Західної України» [3, с. 266]. Роботу над третьою ітерацією того самого балету Вериківський розпочав восени 1929 року, тепер він мав назву «Пан Каньовський» і його доля була значно щасливіша: балет було дуже швидко поставлено у Харкові і в Києві, що для композитора стало своєрідним підсумком піднесених 1920-х років, бурхливий поступ яких вже в першій половині 1930-х перервали сумновідомі постанови про соціалістичний реалізм і фактичне згортання політики коренізації / українізації.

Тож найточнішою метафорою для Михайла Вериківського 1920-х років видається буяння вічної весни. Цей троп характеризує його найважливіші та найреволюційніші твори. Серед них — симфонічна сюїта «Веснянки» (1924) та вже згаданий балет «Весняна казка». У 1929 році композитор оркестрував хор «А вже весна» з дитячої опери Миколи Лисенка «Зима і Весна». Назва «Веснянка» відсилає до п'єси для скрипки та фортепіано, яку Вериківський написав разом з Давидом Бертьє. У наступні десятиліття композитор працював над вже згаданим сценарієм опери «Весняний потік» та написав «Весняну сюїту» для мішаного хору а cappella на вірші Івана

Франка. В «Українській сюїті» для скрипки та симфонічного оркестру друга частина має назву «Веснянка». Фортепіанний цикл «Волинські акварелі» завершується частиною «Весняні ігрища біля Дівочого озера». Мотив весни пронизує чимало романсів, хорових творів та творів для дітей Вериківського. Зокрема, про репертуарно-методичний збірник «Весняночка» Вериківського згадує у своїй статті І. Дубровіна у контексті відродження «традицій народно-пісенного і танцювального мистецтва, ігрового й обрядового фольклору» [9, с. 161].

Весна повертається до Вериківського ще двічі: наприкінці Другої світової війни і в останні роки його життя, які припали на пік хрущовської відлиги. Позбавлений можливості викладати композицію в Київській консерваторії, він повертається до своїх ранніх начерків і розпочинає надзвичайно амбітний проект — намагається завершити все незавершене і переписати те, що раніше вже дістало завершену форму, створити партитури до тих творів, які існували лише в клавірах. І це стає ще однією драмою його життя.

Щоб підбити підсумок розмови про весняний дух 1920-х, варто згадати і про інші мистецькі території, на яких Михайло Вериківський не просто почувався впевнено — він по суті творив їх так само, як творив нові жанрові гібриди, нові творчі об'єднання та нові мистецькі стратегії для молодої України, яка спочатку коротко дістала державність, а потім намагалася утримати хоч якусь автономію в межах УСРР. Він був одним із перших композиторів, хто працював над написанням репертуару для щойно створеної Української автокефальної православної церкви. Невеличкий зошит, всього 9 аркушів, з його літургійними творами датовано 1921–1922 роками, і його родині вдалося зберегти аж до того часу, як Україна здобула незалежність. Видається цікавим, що навіть в радянський час у приватному листуванні Михайло Вериківський і його численні родичі у рідному місті Кременець вітали одне одного з церковними святами, зберігаючи поміж собою цю релігійну традицію. Ба більше, в зовсім молодому віці композитор одружився з Шейндлею Канер (у заміжжі — Олександра Вериківська) — землячкою з його рідного Кременця, яка походила з великої єврейської родини власників готельного бізнесу і після заміжжя взяла на себе повний комплект побутових родинних обов'язків. Тож в родині композитора цілком гармонійно поєдналися українська і єврейська культурні традиції.

Вериківський бував на всіх територіях, які тепер увійшли до канону українського модернізму. Як композитор він співпрацював із театром «Березиль» видатного українського реформатора Леся Курбаса, Театром-студією ім. Г. Михайличенка, Харківським театром Революції, Харківським Червонозаводським театром. Він був автором музики до ранніх українських кінострічок: зокрема, 1924–1925 роками датовано його музику до фільму «Тарас Шевченко» Одеської

кінофабрики. Особливо впевнено Вериківський почувався у жанрах вокально-інструментальних, у яких написав, можливо, найвідоміші нині свої твори. Це, зокрема, «Реквієм світлій пам'яті М. В. Лисенка» (1922), «Дума про дівку-бранку» (1923, друга редакція 1954), поема «Чернець» (1943). У контексті музичного модернізму особливий інтерес становлять його ранні інструментальні твори, рукописи яких датовано від 1920 року. Це композиції в традиційних жанрах прелюдії, вальсу, етюдів тощо, у які митець умовтовував українські народні мелодії. У жанрі романсу починав композитор 1914 року з російськомовного переспіву Алексея Плещеева поезії Гайнриха Гейне, але романси 1920-х років мають в основі виключно українську поезію. Вериківський у цей час працює з поезією Олекси Слісаренка, Григорія Чупринки, Павла Тичини, Олександра Олеся, Михайля Семенка, Остапа Вишні, Володимира Сосюри, Майка Йогансена. Досить сказати, що поетична основа романсів 1930-х буде вже зовсім іншою: Григорій Чупринка буде страчений 1921 року, а Олекса Слісаренко, Михайль Семенко та Майк Йогансен — протягом кривавого 1937 року.

Можливо, усвідомивши поразку музичної революції 1920-х, Вериківський багато сил починає віддавати збереженню і поверненню до концертної практики творів українських композиторів — митців з минулого і деяких сучасників, які рано пішли з життя. Ця праця передбачала докладне дослідження творів, вивчення рукописів. Іноді упорядкування нових видань вимагало уважного редагування, часом — оркестрування. Маючи великий диригентський досвід, Вериківський ще під час виступів з пересувними оперними трупами навчився швидко допасовувати партитури до конкретної ситуації. В його особовому фонді збереглися навіть студентські вправи з інструментування творів західноєвропейських класиків, наприклад — перекладення п'єси «Aufschwung» Роберта Шумана для симфонічного оркестру (партитура датована червнем 1923 року, часом закінчення Київської консерваторії, яку Вериківський з великою перервою на військову службу під час Першої світової війни закінчив аж через дев'ять років). Проте основну частину редакторської та оркеструвальної спадщини Вериківського становить саме українська музика, якій він дарував друге життя. Він оркестрував окремі номери з оперети «Сватання на Гончарівці» Кирила Стеценка (1926), опери «Катерина» Миколи Аркаса (1934), «Облога Дубна» Петра Сокальського, «Пан Сотник» Георгія Козаченка (обидві 1955). Збереглися його

начерки до редакцій і оркестровок таких опер Миколи Лисенка, як «Наталка Полтавка» (1934, 1936, 1951), «Чорноморці» (1949, 1958–1959), «Утоплена» (1948–1950), «Зима і Весна» (1953–1954). Вериківському належать начерки редакцій і оркестровки опери Миколи Леонтовича «Русалчин великдень» (1954, 1958) та багато інших важливих праць, у яких він відходить на другий план і надає підтримку тим, хто на неї заслуговує.

Михайло Вериківський не боявся повертатися до вже написаного, робити ревізію пройденого шляху. Це був його спосіб працювати чесно і творчо, в дусі модернізму, адже в такому мистецтві не буває нічого, що визначене і встановлене раз і назавжди.

Висновки. У своїй праці про засади музичного модернізму Олена Корчова вказує, що «подвійною естетичною метою діяльності митців — представників епохи модернізму — стає наполегливе оновлення старого (власне, його модернізація) та пошук нового (у вигляді модусу, скерованого в бік майбутнього, новітнього). <...> Дійсно, якщо для мистецтва класичної доби головним мірилом художньої досконалості виступала категорія прекрасного, у добу модернізму це місце вочевидь посідає *категорія нового*» [15, с. 35]. Саме через категорію нового можна пояснити наполегливе плекання весняної тематики у творчості М. Вериківського. Весняний троп стає втіленням мистецького оновлення, яке, в свою чергу, відбувається через системне звернення до українського фольклору (зокрема, веснянок), моделювання власної ладо-гармонійної системи, що розвиває ідеї Болеслава Яворського, концентрування на українських темах і сюжетах (вплив доби українізації/коренізації). Інші чинники мистецького оновлення — це поєднання різних видів професійної діяльності, а також постійне намагання продукувати нові твори, побудовані на нових жанрових моделях.

Очевидно, що дослідження лише завершених творів М. Вериківського не може дати повноцінного уявлення про масштаб його композиторського обдарування та про модерністську природу його творчих інтенцій. Адекватне бачення творчої особистості цього митця можливе лише як результат скрупульозного дослідження рукописних джерел з різних збірань, і це вкотре нагадує про необхідність звернення до архівних і музейних першоджерел для оновлення застарілих уявлень про українських митців минулого і формування сучасного критичного бачення їхнього творчого доробку.

Література

1. Бентя Ю. Особовий фонд композитора Михайла Вериківського (з нових надходжень ЦДАМЛМ України) // Архіви України. 2012. Вип. 4. С. 76–87.
2. Бентя Ю., Таміліна І. Зведений каталог нотних рукописів і друкованих видань творів М. І. Вериківського з фондів ЦДАМЛМ

України. Київ: ЦДАМЛМ України, 2016. 142 арк. URL: https://csamm.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2020/02/Zvedenyi_kataloh.pdf (дата звернення 24.02.2025).

3. Вериківська І. З епістолярії Михайла Вериківського (Листи до Пилипа Козицького 1925–1928 років) // Український

- музичний архів: документи і матеріали з історії української музичної культури. Київ: Центрмузінформ, 1999. Вип. 2. С. 200–266.
4. Вериківський М. Музична творчість периферії // *Музика*. 1925. Ч. 4. С. 185–188.
 5. Герасимова-Персидська Н. М. І. Вериківський. Нарис про життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1959. 96 с.
 6. Грінченко Мик. Музичні силуети. 1. М. І. Вериківський // *Музика*. 1925. Ч. 2. С. 82–87.
 7. Давидова О. Михайло Вериківський: пошук шляху // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 112. С. 66–72.
 8. Давидова О. Михайло Вериківський: становлення творчої особистості (1923–1941 роки) // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113. С. 100–108.
 9. Дубровіна І. Василь Верховинець — видатний митець та громадський діяч Київщини (з фондів НБУВ) // *Київщина: історія рідного краю*. Матеріали обласної науково-практичної конференції «Краєзнавчі читання імені Лаврентія Похилевича». Біла Церква, КНЗ КОР «КОПОПК», 2020. С. 159–165.
 10. Загайкевич М. Автор першого українського балету // *Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х / ред.-упор. О. Торба*. Київ: Центр музичної україністики НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 8–12.
 11. Кармазін А. Перший національний балет у контексті становлення жанру в українській музичній культурі // *Наукові записки [Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II]. Серія: Педагогічні науки*. 2023. Вип. 3. С. 100–103. DOI: 10.59694/ped_sciences.2023.03.100
 12. Клин В. М. Вериківський та новела мислення // *Музика*. 1976. № 6. С. 9–10.
 13. Коломієць В. А. Академізм, модернізм та соцреалізм у балетному театрі Радянської України 1920-х — 1930-х років // *Танцювальні студії*. 2024. Вип. 7 (1). С. 19–25. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.7.1.2024.307001>
 14. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... докт. мистецтвозн., спеціальність 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 арк.
 15. Корцова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
 16. Кузик В. З історії утворення Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича // *Український музичний архів: документи і матеріали з історії української музичної культури*. Київ: Центрмузінформ, 1999. Вип. 2. С. 6–39.
 17. Полібіна-Малишкіна І. В. Нові музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського і М. Скорика // *Українське музикознавство*. 1991. Вип. 26. С. 198–215.
 18. Пясковський І. Музично-теоретичні ідеї Михайла Вериківського // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 112. С. 52–65.
 19. Ржевська М. Михайло Вериківський: призабута спадщина // *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 4. С. 109–115.
 20. Ржевська М. Модерністські тенденції у музиці Наддніпрянської України першої третини ХХ століття // *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. 2001. Вип. 2 (7). С. 3–8.
 21. Таранченко О. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. № 4 (33). С. 137–141.
 22. Фільц Б. Особливості обробок народних пісень М. Вериківського // *Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х / ред.-упор. О. Торба*. Київ: Центр музичної україністики НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 32–36.
 23. Шурова Н. Михайло Вериківський. Київ: Музична Україна, 1972. 52 с.

References

- Bentia, I. (2012). Osobovy fond kompozytora Mykhaila Verykivskoho (z novykh nadkhodzen TsDAML Ukraine) [The Personal Collection of Composer Mykhailo Verykivsky (From New Acquisitions of the Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine)]. *Arhivi Ukraïni*, 4, 76–87 [in Ukrainian].
- Bentia, I. & Tamulina, I. (2016). *Zvedenyi katalog notnykh rukopysiv i drukovanykh vydan tvoriv M. I. Verykivskoho z fondiv TsDAML Ukraine* [The Consolidated Catalog of Music Manuscripts and Print Editions of Mykhailo Verykivsky's Works at the Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine]. Retrieved from https://csamm.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2020/02/Zvedenyi_katalog.pdf [in Ukrainian].
- Davydova, O. (2014). Mykhailo Verykivsky: poshuk shliakhu [Mykhailo Verykivsky: Searching for a Way]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 112, 66–72 [in Ukrainian].
- Davydova, O. (2015). Mykhailo Verykivsky: stanovlennia tvorchoi osobystosti (1923–1941 roky) [Mykhailo Verykivsky: The Development of a Creative Personality (1923–1941)]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 113, 100–108 [in Ukrainian].
- Dubrovina, I. (2020). Vasyl Verkhovynets—vydatnyi mytets ta hromadskyi diiach Kyivshchyny (z fondiv NBUV) [Vasyl Verkhovynets—A Prominent Artist and Public Figure of the Kyiv Region (From the Collection of the Vernadsky

- National Library of Ukraine)]. *Kyivshchyna: istoriia ridnoho kraiu. Materialy oblasnoi naukovo-praktychnoi konferentsii "Kraieznavchi chytannia imeni Lavrentiia Pokhylevycha"* (pp. 159–165). Bila Tserkva: (n. p.) [in Ukrainian].
- Filts, B. (1997). Osoblyvosti obrobok narodnykh pisen M. Verykivskoho [Features of M. Verykivsky's Arrangements of Folk Songs]. *Mykhailo Ivanovych Verykivsky: pohliad z 90-kh* (pp. 32–36). O. Torba, ed. Kyiv: Center for Music Ukrainian Studies at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
- Herasymova-Persydska, N. (1959). *M. I. Verykivsky. Narys pro zhyttia i tvorchist* [Mykhailo Verykivsky. An Essay on Life and Work]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Hrinchenko, Myk. (1925). Muzychni syluety. 1. M. I. Verykivsky [Musical Silhouettes. 1. M. I. Verykivsky]. *Muzyka*, 2, 82–87 [in Ukrainian].
- Karmazin, A. (2023). Pershyi natsionalnyi balet u konteksti stanovlennia zhanru v ukrainskii muzychnii kulturi [The First National Ballet in the Context of the Development of the Genre in Ukrainian Musical Culture]. *Naukovi zapysky [Zakarpatskoho uhorskoho instytutu imeni Ferentsa Rakotsi II]. Serii: Pedahohichni nauky*, 3, 100–103. DOI: 10.59694/ped_sciences.2023.03.100 [in Ukrainian].
- Klyn, V. (1976). M. Verykivsky ta novoladove myslennia [M. Verykivsky and A New Mode of Thinking]. *Muzyka*, 6, 9–10 [in Ukrainian].
- Kolomiets, V. Akademizm, modernizm ta sotsrealizm u baletnomu teatri Radianskoi Ukrainy 1920-kh—1930-kh rokiv [Academicism, Modernism and Socialism in the Ballet Theatre of Soviet Ukraine from the 1920s to the 1930s]. *Dance Studies*, 7 (1), 19–25. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.7.1.2024.307001>
- Komenda, O. (2020). *Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi* [A Universal Creative Personality in Ukrainian Music Culture]. [Doctoral thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv [in Ukrainian].
- Korchova, O. (2020). *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical Modernism as Terra Cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kuzyk, V. (1999). Z istorii utvorennia Muzychnoho tovarystva imeni M. D. Leontovycha [From the History of the Mykola Leontovych Music Society]. *Ukrainskyi muzychnyi arkhiv: dokumenty i materialy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury*. Vol. 2 (pp. 6–39). Kyiv: Tsentr muzinform [in Ukrainian].
- Piaskovskiy, I. (2014). Muzychno-teoretychni idei Mykhaila Verykivskoho [The Music Theory Ideas of Mykhailo Verykivsky]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 112, 52–65 [in Ukrainian].
- Polibina-Malyshkina, I. (1991). Novi muzychno-teoretychni idei ta kompozytorska tvorchist M. Verykivskoho i M. Skoryka [New Musical and Theoretical Ideas and Compositional Work of Mykhailo Verykivsky and Myroslav Skoryk]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 26, 198–215 [in Ukrainian].
- Rzhevskaya, M. (2001). Modernistski tendentsii u muzytsi Naddniprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia [Modernist Tendencies in the Music of Naddniprianshchyna in the First Third of the Twentieth Century]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: mystetstvoznavstvo*, 2 (7), 3–8 [in Ukrainian].
- Rzhevskaya, M. (2009). Mykhailo Verykivsky: pryabuta spadshchyna [Mykhailo Verykivsky: Forgotten Heritage]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*, 4, 109–115 [in Ukrainian].
- Shurova, N. (1972). *Mykhailo Verykivsky*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Taranchenko, O. (2016). Dolia myttsia v realiakh kulturno-istorychnykh protsesiv pershoi polovyny XX stolittia: Fedir Yakymenko, Viktor Kosenko, Mykhailo Verykivsky [The Fate of the Artist in the Realities of Cultural and Historical Processes of the First Half of the Twentieth Century: Fedir Yakymenko, Viktor Kosenko, Mykhailo Verykivsky]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 4 (33), 137–141 [in Ukrainian].
- Verykivska, I. (1999). Z epistolarii Mykhaila Verykivskoho (Lysty do Pylypa Kozytskoho 1925–1928 rokiv) [From the Epistolary

- of Mykhailo Verykivsky (Letters to Pylyp Kozyt'skyi, 1925–1928)]. *Ukrainskyi muzychnyi arkhiv: dokumenty i materialy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury*. Vol. 2 (pp. 200–266). Kyiv: Tsentr muzinform [in Ukrainian].
- Verykivsky, M. (2025). Muzychna tvorchist peryferii [Musical Creativity of the Periphery]. *Muzyka*, 4, 185–188 [in Ukrainian].
- Zahaikevych, M. (1997). Avtor pershoho ukrainskoho baletu [The Author of the First Ukrainian Ballet]. *Mykhailo Ivanovych Verykivsky: pohliad z 90-kh* (pp. 8–12). O. Torba, ed. Kyiv: Center for Music Ukrainian Studies at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

Iuliia Bentia

The Riot of Eternal Spring: Mykhailo Verykivsky and the Unfinished Musical Revolution of the 1920s

Abstract. Mykhailo Verykivsky (1896–1962) belongs to the brilliant cohort of Ukrainian musicians of universal talent, whose creative rise began in the 1920s and whose artistic legacy is an integral part of Ukrainian modernism. In 2009–2016, the author worked with the composer's manuscripts and personal documents. In cooperation with music scholar Ilona Tampilina, we compiled two archival inventories and published *The Consolidated Catalog of Music Manuscripts and Print Editions of Mykhailo Verykivsky's Works at the Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine* (2016). This research revealed a wide range of Verykivsky's artistic and social activities. It provided the most complete outline of his work and demonstrated how much the established ideas about Verykivsky as a conventional composer were wrong. The most accurate metaphor for Mykhailo Verykivsky in the 1920s seems to be *the riot of eternal spring*. This trope characterizes his most important and revolutionary compositions. Among them are the symphonic suite *Vesnianky* [Spring Songs] (1924) and the ballet *Spring Fairy Tale* (premiered in 1931 in Kharkiv under the title *Pan Kanyovsky*). In 1929, the composer orchestrated the chorus *And It's Already Spring* from Mykola Lysenko's opera for children *Winter and Spring*. The title *Vesnianka* refers to a piece for violin and piano that Verykivsky wrote together with David Bertier. In the following decades, the composer worked on an opera script called *Spring Stream* and wrote the *Spring Suite* for a mixed cappella choir based on the poems of Ivan Franko. In his *Ukrainian Suite* for violin and symphony orchestra, the second movement is entitled *Vesnianka*. The piano cycle *Volyn Watercolors* ends with a movement called *Spring Games at the Maiden Lake*. The spring trope permeates many of Verykivsky's romances, choral works, and works for children. Verykivsky was involved in many areas of musical life in the 1920s. He worked as a conductor at the opera houses of Kyiv and Kharkiv, collaborated with drama theatres and traveling opera companies. Verykivsky created the repertoire for the newly established Ukrainian Autocephalous Orthodox Church. In his music, the composer implemented the theoretical concept of the harmonic rhythm of Boleslav Yavorsky. He saw great potential in authentic Ukrainian folklore as a tool to renew the musical language. Verykivsky taught students and conducted choirs. He was one of the founders of the Leontovych Music Society and the Association of Contemporary Music at this Society, and later headed the Association of Revolutionary Composers of Ukraine. He wrote numerous articles and reviews, etc. Verykivsky appreciated the fruitful 1920s and did not want to lose touch with their spirit, despite the ideological purges of the late 1940s, after which he was banned from teaching composition at the Kyiv State Conservatory but allowed to chair the Department of Choral Conducting. Toward the end of his life, and especially during the Khrushchev Thaw, he was working on new editions of his early works and tried to complete his drafts. While working with his archives, one gets the impression that Verykivsky had many more drafts, ideas, and unfinished projects than he managed to finish. This might appear as his personal drama. However, constant revision is an effective approach to creative work. The same approach should be applied to write the history of Ukrainian musical modernism. Scholars should continue to document the facts, collect the works, develop new concepts, keeping in mind the beauty and the feeling of spring euphoria of that time.

Keywords: music and theater work by Mykhailo Verykivsky, Mykhailo Verykivsky's archival collection, Central State Archives and Museum of Literature and Art of Ukraine, Ukrainian modernism, cultural revival of the 1920s in Ukraine, Ukrainian musical culture of the 20th century, the metaphor of eternal spring.

Стаття надійшла до редакції 10.02.2025

Ольга Гладун

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
дизайну Черкаського державного технологічного
університету, заслужений діяч мистецтв України,
директор Черкаського обласного художнього музею

e-mail: gladunol@ukr.net | orcid.org/0000-0001-9464-2730

Olha Hladun

PhD in Art Studies, Associate Professor, Cherkasy State
Technological University, Honored Artist of Ukraine,
Director of the Cherkasy Regional Art Museum

Оксана Пушонкова

кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії,
соціальних та політичних наук Черкаського національного
університету імені Б. Хмельницького, вчений секретар
Черкаського обласного художнього музею

e-mail: krapki@ukr.net | orcid.org/0000-0002-8390-6806

Oksana Pushonkova

PhD in Philosophy, Associate Professor, B. Khmelnytsky
National University of Cherkasy, Academic Secretary
of the Cherkasy Regional Art Museum

Творчість Тамари Гордової як синтез традиційного декоративного розпису та авторських пластичних новацій

The Art of Tamara Hordova: Synthesis of Traditional Decorative Painting and Author's Plastic Innovations

Анотація. Метою статті є уведення до наукового обігу нової персоналії — черкаської художниці Тамари Гордової через розкриття особливостей її творчості, шляху від цвітнянської арт-лі до особливої авторської поетики. Важливим завданням роботи є збір та систематизація інформації про творчість Тамари Гордової з різних медіа, зокрема радянського періоду. Методологія дослідження поєднує загальнотеоретичні методи (аналізу і синтезу, порівняння та теоретичного узагальнення) та спеціальні — біографічний та іконографічний методи, культурологічний та аксіологічний підходи, мистецтвознавчий аналіз. Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше системно досліджено особливості творчості Тамари Гордової — взаємодію декоративних, графічних, живописних, дизайнерських засобів виразності як синтезу традиційного декоративного розпису та пластичних новацій. Подано максимально повний показник публікацій про творчість художниці. Зроблено висновок, що мистецтвознавча аналітика авторського стилю Тамари Гордової передбачає вивчення передумов появи унікальних образів-концептів, вкорінених у родинну традицію. Важливістю набуває формування спільного поля візуальних образів та історико-культурних контекстів їхнього виникнення (діяльність цвітнянської арт-лі), взаємодії традицій національного декоративного розпису та індивідуального естетичного досвіду. Розкрито, що творчість Тамари Гордової ґрунтується на архетипах і символах національної культури, проявляється як знаково-символічний універсум графічно-дизайнерських та живописних пластичних вирішень. Виявлено, що для авторки стає характерною унікальна форма самовираження через спільне мислення художника і поета, екзистенціальні світовідчуття сучасної української жінки.

Ключові слова: декоративний розпис, візуально-пластична мова, засоби виразності, родинна творчість.

Постановка проблеми. Самобутність сучасного українського мистецтва, що історично зазнавала різних впливів, формувалась з одночасного взаємопроникнення різноманітних форм буття, зі стану культури «на межі». Цей особливий стан можуть виразити ті художники, досвід яких було сформовано з переплетення традицій, їхнього творчого засвоєння у вимірі художніх практик сьогодення, що надає твору мистецтва актуального звучання. Ці риси яскраво проявляються у сучасному декоративному мистецтві. Саме воно за своєю природою тісно пов'язане з національними архетипами, символами та образами, що відтворюються за принципом

повторення, де авторська інтерпретація виводить твір на рівень осучасненого архетипу. Ця риса репрезентована у творчості черкаської майстрині декоративного розпису та писанкарства, заслуженої художниці України (з 1997 року) Тамари Гордової (нар. 1948). Тому питання осмислення її творчості як синтезу народної традиції та авторських пластичних новацій є своєчасним та потребує окремого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Художні перетворення і культурні видозміни в образотворчому та декоративному мистецтві України окреслено в колективних монографіях за редакцією Г. Скрипник [15; 21],

де оформлено дискурс та розкрито провідні напрями. Безпосередньо тенденціям розвитку декоративного мистецтва України другої половини XX — початку XXI століття, національним особливостям мистецьких стилізованих напрямів присвячено роботи Т. Кара-Васильєвої та З. Чегусової [22; 23; 24; 46], які аналізують декоративне мистецтво за видами та окремо творчість визначних майстрів.

Творчість та активна виставкова діяльність Т. Гордової 1980–1990-х років привертає увагу багатьох майстрів слова: журналістів, письменників, поетів, а також істориків мистецтва. Маємо численні публікації та дописи: Л. Чередніченко «Дзвенить у горах небо чисте» [48]; Н. Віргус «Квіти-символи» [5]; І. Кравченко «Чигир-трава» [25]; М. Ільченко «Скажи мені, червону руто» [20]; І. Ящембська «Роду славного козацького» [50]; І. Красовський «Казковий світ Тамари Гордової» [26]; Л. Титаренко «Горді квіти Тамари Гордової» [44]; І. Володіна «Квітка Гордової» [6]; М. Галат «Диво-птиці Гордової» [7]; І. Нагребецька «Вона творить як дихає» [33]; В. Підгора «Кохати кольором і словом» [Творча співпраця Т. Гордової і Л. Тараненко], «Тобі, з тобою і без тебе» [37]; «Прадавні символи любові» [38]; О. Лимаренко «Дивосвіт Тамари Гордової» [31]; О. Яковлева «А талант її від батька-матері» [49]; В. Захарченко «Дивосвіт Тамари Гордової» [19]; Л. Тараненко «Квіти і птахи Тамари Гордової» [42]; О. Мигаль «До вершин визнання» [32]; Л. Орел «Дивограєм казковим Жар-птиця переносить в дитинство мене» [35]; П. Вакулєнко «Тамара Гордова — художниця екстраординарна» [4]. Це емоційні, натхненні рефлексії на художні твори Т. Гордової, які розкривають щире захоплення творчістю майстрині.

Творчий доробок Т. Гордової у виставкових анотаціях та есе популяризують музейні працівники: Н. Клименко (Черкаський обласний художній музей) [24], Т. Куценко (Чернігівський обласний художній музей) [28; 29], Г. Заболотна (Канівський музей народного декоративного мистецтва) [18], Н. Долгіч (Шевченківський національний музей-заповідник у Каневі) [16], В. Хмара (Сумський обласний художній музей) та ін.

Із 1980-х років у музеях України з успіхом експонують персональні виставки Т. Гордової. Вони відбуваються в Києві, Черкасах, Каневі, Умані, Чигирині, Хмельницькому, Львові, Ужгороді, Тернополі, Чернігові, Луганську, Івано-Франківську, Бережанах, Сумах, Лебедині, Ромнах, Конотопі, Луцьку, Чернігові, Ніжині, Прилуках, Херсоні, а також у Варшаві, Гданську тощо (понад 80 персональних виставок).

Твори Т. Гордової зберігаються у Тернопільському краєзнавчому музеї, у Запорізькому, Луганському, Сумському, Хмельницькому, Івано-Франківському, Черкаському художніх музеях, у Національних музеях у Львові та Каневі.



Іл. 1. Т. Гордова «Впало пір'я на подвір'я...», 1976 р.
З фондової колекції ЧОХМ. Перша робота майстрині.

У жовтні-травні 2023–2024 років у Канівському національному музеї Тараса Шевченка відбулась масштабна персональна виставка розпису з нагоди 75-ліття Т. Гордової. У липні 2024 року — в Черкаському обласному художньому музеї було здійснено проєкт, який за задумом художниці став своєрідним «місцем пам'яті» її батьків — Марини та Федора Гордових. Цей проєкт допоміг розглянути доробок Т. Гордової крізь призму родинної творчості.

У зверненні до витоків творчості Т. Гордової уваги потребувала діяльність цвітнянської артлі, де працювали батьки художниці. Саме за часів творчої роботи там Федора Гордового — батька Тамари — артіль набула найбільшого розквіту. Родину Гордових у контексті цвітнянської артлі розглядають Т. Бондаренко [3], С. Латанський [30], Т. Басиста [2], Л. Кулініч [27], Н. Герман [8] і сама Т. Гордова. Вона, здобувши фах мистецтвознавці, у контексті висвітлення творчого шляху свого батька Федора Гордового, присвячує цвітнянській артлі низку наукових публікацій [9; 13; 14].

Маємо вказати, що на базі Черкаської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Т. Шевченка час від часу проводять книжково-ілюстративні виставки Т. Гордової [43]. Ім'я художниці згадують у виданнях, присвячених культурі черкаського краю, зокрема: «Художники Шевченкового краю» [45], «Жива традиція: майстри народного мистецтва Черкащини» [17], «Барви Черкащини. 40 років» [1]. Виходять друком



Іл. 2. Т. Гордова «Віхола» 1980 р. З фондової колекції ЧОХМ.



Іл. 3. Т. Гордова «Молода яблуня», 1982 р.
З фондової колекції ЧОХМ.

і каталоги [10; 11; 40; 41]. Так, на обкладинці каталогу «Цвітна» подано роботи Федора Гордого; сторінку Т. Гордової знаходимо у каталозі К-галереї «The Arts and Crafts of Ukraine» [39]. Цікавим авторським проектом є власноруч створений художницею каталог «Кольори доли» (до 20-річчя творчої діяльності) [12].

Як бачимо, існує чимало публікацій, присвячених творчому доробку Т. Гордової. Твори художниці означено як «синтетичне явище у мистецтві» і «вершину злиття форми і змісту» (В. Підгора), як «межу традиційного народного образотворчого мистецтва та мистецтва дизайну» (Н. Недосеко). Попри різноманіття виставкових презентацій та публікацій, що їх супроводжують,

узагальненого дослідження, присвяченого творчості Т. Гордової, зокрема чинникам і формуванню специфіки її візуально-пластичної мови, ще не було. Утім, мистецтвознавчий підхід до творчості Т. Гордової через системний фаховий аналіз композицій її декоративних розписів задає Н. Недосеко [34]. На її аналітичні викладки та роботи колег-культурологів ми будемо спиратися у нашій статті.

Мета дослідження полягає у розкритті особливостей творчості Т. Гордової як синтезу традиційного декоративного розпису та пластичних новацій.

Виклад основного матеріалу. Маємо розпочати з тези про те, що однією з вагомих трансляцій традиції в українській культурі вважається родинна спадкоємність, яка віддавна була основою творчих осередків та артілей. Як результат родинної творчості постає багато народних художніх практик: настінний розпис, гончарство, вишивка, ткацтво, килимарство, різьбярство, ковальство тощо. У своїх художніх практиках на основі усталеного канону, що передавався з покоління в покоління, українські майстри створювали живий канон теперішнього (для них) часу. Постійне прагнення до актуальності й новизни, притаманне творчій людині, тут проявляється у формальних пошуках оновленої виразності пластичної мови. Остання переважно спирається на наслідування природи в різноманітних художніх інтерпретаціях.

Тобто, з одного боку, народні декоративні розписи в Україні були загальнопоширеною практикою, а з іншого — практикою індивідуалізованою. Поступово кількісний масив переходив у якість і підіймав на поверхню найкращих. Згадаймо імена Марії Приймаченко, Тетяни Пати, Катерини Білокур, Параски Павленко, Марфи Тимченко, Федора Панка, Ганни Собачко-Шостак, Макара Мухи, сестер Ірини і Софії Гуменюк та ін. Їхня творчість, так чи інакше, спирається на традицію, в основі якої — особливості регіональних художніх осередків. Водночас маємо наголосити, що великі майстри залишили після себе яскраво індивідуальний творчий спадок.

Виходячи із зазначеного, формування індивідуальної манери, безумовно, непересічної творчої особистості, якою постає Т. Гордова, маємо розглядати крізь призму діяльністю рідної для неї цвітнянської артілі.

Художниця народилася у селі Цвітне (нині Олександрівський район Кіровоградської області). Мати й батько походили з родин гончарів, мати — з роду відомих гончарів Чорноморців, а батько — з роду Гордових [1]. Вони стали тією мистецькою родиною, і якій діалог між поколіннями відбувався у часі: бабуся — Чорноморець Степаніда Івовна, мати — Гордова Марина Мукіївна (народилася в родині чумака Мукія Чорноморця та доньки побратима чумака — Степаниди Лехан) [9], батько — Гордовий Федір Петрович.

У своїх спогадах Т. Гордова зазначає, що її батько ще «змалечку умів ліпити свистки, крутив

на гончарному крузі маленькі мисочки, горщички, глечички, вазончики, макітерки, які успішно реалізовувалися на ярмарках як дитячі іграшки», а «науку гончарства освоїв від свого батька та діда» [14, с. 57]. За спогадами Т. Гордової, артіль розташовувалася біля колонії євреїв, неподалік від хати, яку батьки збудували після війни на землі діда Петра та бабусі Хіврі, «майже у кожному тоді дворі були свої гончарі, які виробляли велику кількість гончарних виробів... та вдало реалізовували свою продукцію через чумаків, возили на ярмарки у навколишні села, а пізніше машинами до Кременчука, Черкас, Єлизаветграду (Кропивницький) та до багатьох інших населених місць Центральної України» [14, с. 57].

Як пригадує Т. Гордова, у родині Чорноморців, Леханів, Головків, Снісаренків було чітко розподілено місця чоловіків-гончарів та жінок-малювальниць, а діти бігали між хатою й артіллю та придивлялися, як майстрині вправно вимальовують квіти на мисках, і як проста грудка глини в руках гончара перетворюється на глечик чи полумисок.

«Я виросла з татової глини та маминих ниточок», — у цій влучній метафорі Т. Гордової розкривається родинний зв'язок: батько — автор ескізів розписів цвітнянської артілі — був першим учителем Тамари. Свої рослинні мотиви він придумував і стилізував на основі *дерева життя* — головного мотиву рослинного орнаменту Південного Придніпров'я. Як зазначає художниця, в основі розпису цвітнянської кераміки була стилізація диких квітів, що росли навколо артілі. Головним графічним елементом композиції розпису була Ромашка-королиця. Велика, біла квітка була центральною у композиціях «Букет» або «Дерево життя». Чітка симетрична композиція розписів артільного виробництва створювала рівновагу і порядок [13, с. 34]. Саме за цими особливостями графічних розписів та унікальними ангобами впізнають гончарну майстерню артілі з села Цвітної [13, с. 34].

У такий спосіб творився живий канон. Стилізація флористичного матеріалу: листя, квіти, ягоди, що росли поряд, їх komponування у букетні симетричні композиційні конструкції-стереотипи на кшталт *Дерева життя* сформували творчу манеру Федора Гордого та його доньки Тамари.

З повоєнним зубожінням села батьки Тамари переїжджають до Черкас, де працюють художниками-декораторами. Вони беруть участь у виставках народного мистецтва України та Радянського Союзу, «все життя в Черкасах було пов'язане з великою творчою роботою» [13, с. 33]. У Черкасах батько працює разом із відомими майстрами-земляками Макаром Мухом та Катериною Кайдаш-Машківською: поруч із батьком малювала і юна Тамара.

У 1974 році вона закінчує Одеське театральнотехнічне училище за спеціальністю «художник-оформлювач сцени» і повертається до Черкас.



Іл. 4. Т. Гордова «Червону руту не шукай...», 1986 р. з фондової колекції ЧОХМ



Іл. 5. Т. Гордова «Ну скажи, хіба не фантастично», 1987 р. На вірші Василя Симоненка. Із серії «Один рік кохання».



Іл. 6. Т. Гордова «Разом» з серії «Один рік кохання», 1988 р. З фондової колекції ЧОХМ.



Іл. 7. Т. Гордова «Отак собі при квітці і пташині», 1989 р. Із серії «Один рік кохання». Картина на вірш Наталії Замулко.

Перш ніж перейти до аналізу візуально-пластичної мови Т. Гордової, маємо зазначити, що у 1980–1990-ті роки художниця успішно займається не лише декоративним розписом та писанкарством, а й постановкою та оформленням свят, концертів, вистав, розробляє костюми до спектаклів й окремих

виконавців. Зокрема, у 1990-х у Черкаському обласному музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка вона оформлює вистави «Крихітка», «Курочка ряба», «Браво, Маестрик», здійснює художню постановку свят «Софіївка–200» (Національний дендропарк «Софіївка», м. Умань Черкаської області, 1996). Також Т. Гордова стає автором численних монументальних розписів культурних установ Черкащини; з 2000-х реалізує свій талент і як художник-педагог. Творчим і педагогічним кредо Т. Гордової стає її вислів: «Усе має проходити крізь серце, моя мета — навчити малювати емоцію».

Однак, з огляду на докладання творчих зусиль та значні різносторонні здобутки, головним мистецьким доробком Т. Гордової вважається яскраво самобутний декоративний розпис — станковий і монументальний (майже не зберігся). Фактично, монументальний розпис Т. Гордової — це масштабований станковий (!), що свідчить про монументальний характер останнього. Тут монументальність проявляється через вивірність, пластичну довершеність композицій і величність, знаковість народної орнаментики.

У Черкаському обласному художньому музеї зберігається ранній розпис Т. Гордової «Впало пір'я на подвір'я...» (1976), створений на вірш поета-піснярка Юрія Рибчинського та його пісню у виконанні Ніни Матвієнко. Цю роботу вважаємо першою, від якої почав формуватися неповторний стиль майстрині — поєднання декоративного розпису з поетичним словом. Саме цей твір спонукав молоду художницю до народження ідеї створення серії творів-розписів на вірші українських поетів. Так, поряд із «візуалізованими рядками» Тараса Шевченка, Василя Симоненка художниця працює над візуальними образами віршів Юрія Рибчинського, Наталії Замулко, Наталії Севернюк, Алли Данилюк, Олександра Марченка та інших творчих людей, які були водночас співтворцями і друзями художниці.

Український культуролог, письменник і поет з української діаспори в Австралії, Пилип Вакуленко, називаючи творчість Т. Гордової «екстраординарною», згадує про спільні творчі зустрічі: «Починаємо розпитувати її про її стиль, про дизайн картин і які теми вона втілює в свої картини. Тамара стає біля кожної своєї картини, і пояснює, що в її мистецтві переважають теми квітів і птахів, мальовані надзвичайно тоненькими штрихами, акуратно і з великою любов'ю покладені на полотно» [4, с. 22].

Дослідник зазначає, що у картинах-панно Т. Гордової традиційні декоративні образи наповнюються новою художністю, новими змістами. Дивоквіти і філігранно вималювані жар-птиці разом з різною мовою колориту передають тонкі емоції і переживання: любові й ворожості, радості й смутку, гармонію закоханих і глибину самотності — за кожним

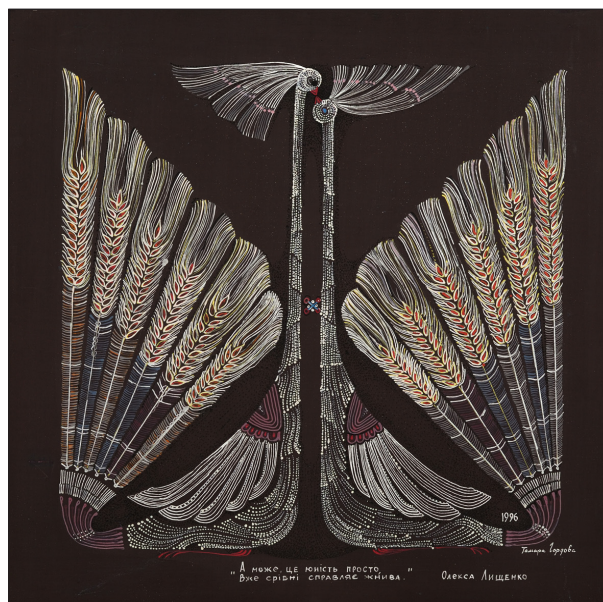
з образів — історія, навіть не історія — доля людини [4, с. 22]. Далі В. Вакуленко наголошує, що у роботах Т. Гордової багато внутрішньої динаміки і експресії, а композиційне коло, квадрат або прямокутник символічно окреслюють візуальну цільність ажурних образів: картини на полотні чи папері з пофарбованим кольоровим тлом, переважно темних тонів. Сама художниця в інтерв'ю П. Вакуленку говорить: «Мій стиль належить до кольорової графіки, до декоративного розпису, що тісно пов'язаний з українським народним мистецтвом» [4, с. 22].

Українська поетеса, журналістка Наталя Віргуш через поетичне слово розкриває асоціативний символізм квітів Т. Гордової, завдяки якому художниця «у древнє традиційне мистецтво внесла відтінки сьогодення» [5, с. 4]. Вона зазначає, що розписи Т. Гордової «ніби показують живий зв'язок народної творчості з глибинним світосприйняттям нашого сучасника» [5, с. 4]. Головною ідеєю Н. Віргуш постає теза, що твори Т. Гордової — «це картини-розповіді. Квіти — символи сьогодення» [5, с. 4]. Своєю чергою, Лідія Орел наголошує на асоціативності творів Тамари Гордової, адже «часто здається, що квітка — птах, а птах — то квітка» [35, с. 33].

Український письменник, журналіст Василь Захарченко так описує творчий процес художниці: «Кожна рисочка, кожен штришок влітається до композиційного задуму-вибуху, ідеї твору. Ці речі не можна вже назвати декоративним розписом. Це щось значно вище. Вони — монументальні. Несуть у собі велику духовну енергію, збуджують високі почуття і думки. Це — музика, пісня кольорів, яка, як і пісня, потребує слів, викликає народження щирого золота поезії» [19, с. 8]. В. Захарченко захоплюється поєднанням живопису і поезії у творчості художниці. Він наголошує на унікальності розписів, особливо серії «Тобі, з тобою і без тебе» (1996–2000), та зазначає, що «ці твори глибоко національні, українські, бо виростають із народного зародку, їхня генеза українська в кожній пісенній лінії, в поєднанні кольорів. Це погляд на світ, розуміння, відчуття світу, життя саме українські» [19, с. 8].

На серію розписів «Тобі, з тобою і без тебе» авторку надихнула поезія Людмили Тараненко — «Настане день і зникнуть тіні», «Свічу запалать, зрештою, зірки», «Ще солов'їні пісні золоті» тощо. У цій серії художниця працює над різними ликами (візуальними іпостасями) любові, над філософськими змістами любові і кохання. Серія видається найбільш музичною. Через тремтливі лінії і форми, що складаються до гармонійного ладу, декоративні розписи цієї серії набувають дивовижного хисту: робити зримим голос Душі.

Історик мистецтва Володимир Підгора присвячує свої статті символіці образів у творах майстрині та називає роботи Т. Гордової із серії «Тобі, з тобою і без тебе ...» (1996–2000) «новим синтетичним



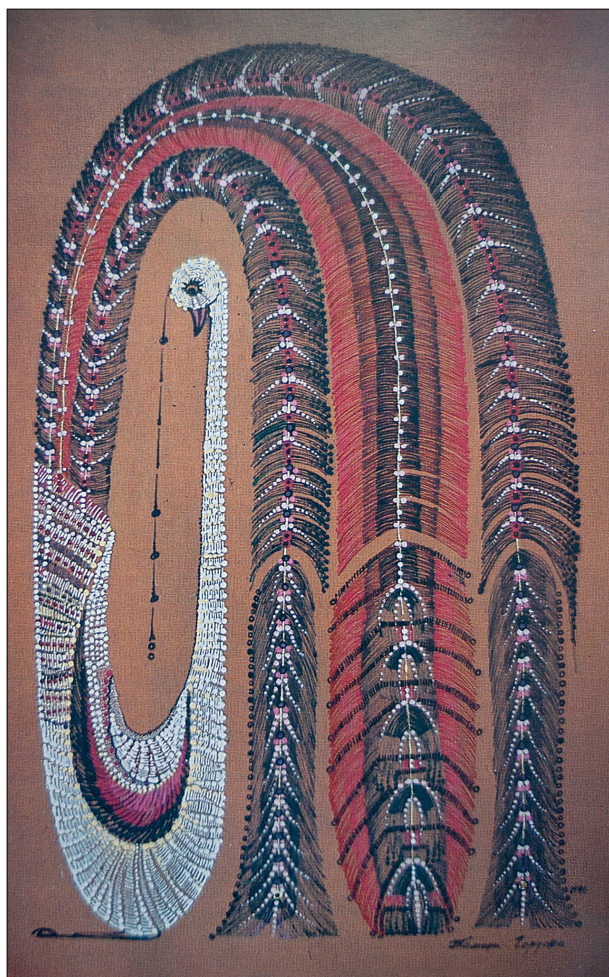
Іл. 8. Т. Гордова «А може це юність просто Вже срібні справляє жнива» на поезію О. Лиценка, 1996 р. З фондової колекції ЧОХМ.

явищем у мистецтві». Він вказує, що більшість робіт композиційно «тяжіють до кола-круга». Таку композицію дослідник розглядає як солярний знак, «абсолютне попадання у форму». Він зауважує, що «павич і феєрверк, квітка і спіраль — ті образи, якими послуговується художник і поет, нанесені темперними фарбами на полотно, не пензлем, а пером — отже, графічно, отже, не плямами, а штрихами-променями, сонячно» [37, с. 22]. Концепт безкінечності «коло-круг закручується до безкінечності, як і образ равлика — це не лише образ сховку, змаління душевного, але й образ тієї безкінечності, яка, як і образ кола, є символом безкінечності життя, а отже, безсмертя кохання-любові» [37, с. 22].

У серії «Тобі, з тобою і без тебе» (1996–2000) щирі почуття любові передані через колір і сакральну геометрію образів, коли кожен елемент вивірено кропіткою роботою Душі. Роздивляння творів цієї серії гармонізує, вказує шлях думки, розкриває сюжет та почуття в усьому діапазоні.

Дослідниця Тетяна Куценко зазначає, що певна «зацикленість» сюжетів — птахи, квіти, рослинні орнаменти — викликали спротив, а інколи і категоричне заперечення звиклих до традиційності колег і критиків [29]. Вона вказує, що розписи Т. Гордової «в своїй основі сприймаються як картини-проповіді, картини-притчі, картини-одкровення, картини-заклики жити світлоносним почуттям любові й злагоди, тим, що рухає життя і є свідченням величчя людської душі, її безсмертя» [29].

Композиційну будову творів Т. Гордової аналізує Н. Недосеко [34]. Вона зазначає, що роботам Т. Гордової притаманні «яскраво виражені композиційні особливості побудови твору, а саме — збереження



Іл. 9. Т. Гордова «Птах у самотньому хвості», 1996 р. Із серії «Один рік кохання».

ритму та рівноваги» [34, с. 66]. Н. Недосеко вказує, що твори Т. Гордової «ритмічні і логічні, природно правдиві, рослинні елементи документально досконалі» [34, с. 66], а стилістика творів — «ритмічний кольоровий штрих» [34, с. 66]. На думку дослідниці, пластична мова — авторський винахід — при спогляданні створюють відчуття музичного ритму [34, с. 66].

Аналізуючи композиції розписів Т. Гордової, Н. Недосеко звертає увагу, що головні персонажі декоративно-орнаментальних розписів Т. Гордової завжди вмонтовані в певну геометричну систему (коло, трикутник) і створюють єдине ціле: «часто композиції симетричні, статичні, з яскраво вираженим композиційним центром, але є і динамічні підпорядковані діагоналі, є м'яко-округло-асиметричні» [34, с. 66]. Дослідниця робить висновок, що «досконале знання рослинного світу, побудови і пластики квітів, які стали символами в українській поезії, фольклорі — дуб, калина, волошка, верба, дозволили перетворити їх у "значиме", більше ніж природна краса, — в Образ» [34, с. 66].

Саме Н. Недосеко вперше обґрунтовує унікальність розписів Т. Гордової, наголошує, що їхня авторська стилістика не має аналогів в українському

декоративному мистецтві. Вона зауважує, що у розписах Т. Гордової відсутня замкнена симетрія, вони «дихають», «пульсують», «оживають» [34, с. 66]. Н. Недосеко пригадує, що творчість Т. Гордової в радянські часи не могли інтерпретувати в межах тогочасного мистецтвознавства, тому часто на виставках виникало питання, до якого напряму її зарахувати, адже за багатством кольору — це живопис, за ритмікою штриха — графіка, за стилістикою узагальнення — монументальне мистецтво. Тому Н. Недосеко робить висновок, що «роботи Тамари Гордової знаходяться на межі традиційного народного образотворчого мистецтва та мистецтва дизайну, певного графічного символу, знаку» [34, с. 67]. Спираючись на досвід Н. Недосеко — майстра декоративно-монументальних композицій (в її творчому доробку численні розписи, gobelени), маємо наголосити, що у декоративних розписах Т. Гордової дійсно спостерігаємо не просто поєднання різних пластичних конструктів: народного-декоративного, графічного й живописного, а й, що головне, на їхній основі створення нової якості — унікального декоративного розпису, який Н. Недосеко через створення символа-знака цілком правомірно відносить до дизайну. Утім, маємо зазначити, що нова якість декоративних розписів Т. Гордової (як станкового, так і монументального їх втілення) не виходить за межі розпису, а збагачує, осучаснює його мову і зміст.

Можливо, варто наголосити і на живописності як емоційній складовій декоративних розписів Т. Гордової. Вважаємо, що саме емоційність відповідає особливостям сучасного світосприймання, де переплетення виразальних засобів у модусі одночасності сприяє прояву одного й того ж самого явища у різних іпостасях. Ціннісна настанова на розширення асоціативного символізму розкриває творчість Т. Гордової як межовий феномен у душі метамоделізму.

Особливістю розписів Т. Гордової є й те, що їхня візуалізована ідея завжди є ширшою за репрезентоване — усі її твори незримо поєднані певним спільним задумом. Як уже зазначалося, майстриня оформлює роботи в серії, над якими працює десятки років: серії розписів — «Квіти рідного краю» (1975–1984), «Один рік кохання» (1986–1993), «Тобі, з тобою і без тебе» (1996–2000); серія живописних натюрмортів «Селянські речі» (1999–2004). Маємо зазначити, що серію живописних натюрмортів ми не розглядаємо, оскільки — це інший творчий пошук художниці — спроба відійти від площинного декоративного розпису, що не входить до завдань нашого дослідження. Творчий шлях Т. Гордової є усвідомленим перетворенням візуальної мови, коли майстриня свідомо відходить від площинної гармонії, від квіткового ритму.

Висновки. Мистецтвознавча аналітика декоративного розпису Т. Гордової передбачає вивчення передумов появи у її творчості унікальних

образів-концептів, вкорінених у родинну традицію. Увагу звернено на спільне поле візуальних ідей та історико-культурні контексти їхнього виникнення (діяльність цвітнянської артлі), взаємодію національної образотворчої традиції з індивідуальним естетичним досвідом. У розкритті своєрідності візуально-пластичної мови Т. Гордової важливим стає звернення до витоків її творчості, яка має родинний характер, виходячи з того, що в Україні родинна творчість здавна розвивалася у первинних осередках та артліях. Адаже, напрацювання цвітнянської артлі, з якою пов'язана діяльність батьків художниці, є часткою національного декоративно-ужиткового мистецтва. Декоративний розпис Т. Гордової постає унікальною формою самовираження, що формувалася від символічного поля цвітнянської артлі, сповненої силою національного роду та індивідуального естетичного досвіду. З самого початку творчого становлення і до 2000-х років Т. Гордова працює саме в цьому напрямі: він був пов'язаний із пам'яттю роду. Це дає підстави говорити про головний і найдовший період у творчості художниці (остання чверть ХХ століття): родинний — декоративно-символічний. Творчість Т. Гордової постає явищем українського декоративного розпису і займає чільне місце в українському декоративному мистецтві останньої чверті ХХ сторіччя.

Образотворення Т. Гордової у вимірі українського декоративного розпису певною мірою розкриває діалог традиційної пластичної мови з новаціями. Сутність традиції у творчості Т. Гордової проявляється в унікальних образах-концептах, що зберігаються у часі та адаптуються до сучасності. Сучасний український декоративний розпис тримає тісний зв'язок із національними традиціями, колективними символами і образами. Тут новизна і оригінальність обумовлені формою виразу, що проявляється через поєднання різних пластичних підходів, і осучасненим архетипом, символом, знаком.



Іл. 10. Т. Гордова «Ночі мої — ночі плачу», 1998 р. На вірші Людмили Тараненко.

Образотворення Т. Гордової є втіленням осучасненого національного архетипу та розкривається крізь призму взаємодії різних виражальних засобів: поєднання декоративного (традиційне народне мистецтво, архетипні образи української культури), графічного (площинне тло, рисункова стилізація зображення, інструментарій), живописного (символічна мова кольорів, загальний колорит як образне вираження екзистенційних станів) та дизайнерського (знакове, емоційне візуальне повідомлення).

Декоративному розпису Т. Гордової притаманне унікальне самовираження через спільне мислення художника і поета, екзистенціали світовідчуття сучасної української жінки, у яких поєднано візуальний образ і поетичне слово.

Наразі творчість Т. Гордової виступає як межовий феномен у душі метамодернізму, коли одне й те саме явище може проявлятися у різних іпостасях за умов зміни ціннісної настанови та розширення асоціативного символізму. Переплетення різних виражальних засобів у творчості Т. Гордової розкривається у модусі одночасності, що є ознакою постсучасного світосприймання.

Література

1. Барви Черкащини. 40 років [Образотворчий матеріал] / упоряд. І. В. Фізер, Р. С. Кравчук. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю. А., 2020. 109 с.
2. Басиста Н. Гордова Марина Мукіївна // Енциклопедія Сучасної України / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: <https://esu.com.ua/article-31193>. (дата звернення: 08.02.2025).
3. Бондаренко Т. Гордовий Федір Петрович // Енциклопедія Сучасної України / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: <https://esu.com.ua/article-31196> (дата звернення: 08.02.2025).
4. Вакуленко П. Тамара Гордова — художниця екстраординарна // Як тепер живе Україна / упоряд. Л. Тараненко, П. Вакуленко. Аделаїда: В-во Український інформаційний центр УГПА, 1995. С. 22–23.
5. Віргуш Н. Квіти-символи: [Нарис про черкаську художницю Т. Гордову] // Молодь Черкащини. 1981. 15 грудня.
6. Володіна І. Квітка Гордової: [Виставка черкаської художниці Т. Гордової] // Черкаський край. 1993. 27 листопада. С. 8.
7. Галат М. Диво-птиці Гордової [Творчість черкаської художниці] // Вісник Золотоніщини. 1997. 2 серпня. С. 11.
8. Герман Н. Виставка творів сім'ї Гордових: Вишивка, ткацтво, теракота, кераміка, розписи. Каталог. Черкаси: Облполіграфвидав, 1982. 16 с.
9. Гордова Т. Гордова Марина Мукіївна — художниця народного ткацтва (до 100-річчя від дня народження Марини Гордової) // Музейний альманах. Черкаський обласний художній музей; Упоряд. і редкол.: О. Гладун, О. Пушонкова. Черкаси: [видавець

- Чабаненко Ю. А], 2023/2024. Вип. 12–13. Наукові матеріали: статті, нариси, есе. С. 22–26.
10. Гордова Т. Декоративний розпис. Малярство, писанки. Київ: Bonamente, 2001. 43 с.
 11. Гордова Т. Квіти України: декор. розпис: комплект репрод. / авт. упоряд. А. Борщенко. Луганськ: [б. в.], 2005.
 12. Гордова Т. Кольори долі (до 20-річчя творчої діяльності). Черкаси: Поліграфія, 1996. 14 с.
 13. Гордова Т. Повоєнний період творчості майстра народної творчості Гордого Федора Петровича (1924–1982) // Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва: Збірник матеріалів VIII Всеукр. наук.-практ. конф., Черкаси, 18 січня 2023 р. / Упоряд. А. І. Полудень, Ф. А. Гонца. Черкаси: Видавець Третьяков О. М., 2023. С. 32–36.
 14. Гордова Т. Ранній період життя та творчості художника-кераміста Гордого Федора Петровича // Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва: Збірник матеріалів VII Всеукр. наук.-практ. конф., Черкаси, 23 квітня 2021 р. / Упоряд. А. І. Полудень, Ф. А. Гонца. Черкаси: Видавець Третьяков О. М., 2021. С. 56–58.
 15. Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст / голов. ред. Г. Скрипник); НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 652 с.
 16. Долгич Н. Птахи душі людської: [Черкас. худож. Т. Гордова] // Чернеча гора. 1996. № 2. С. 3.
 17. Жива традиція: майстри народного мистецтва Черкащини: [альбом] / Упоряд. О. В. Теліженко, Т. М. Теліженко; Автор вступ. ст. О. В. Теліженко. Черкаси: Бізнес-стиль, 2009. 238 с.
 18. Заболотна Г. Зачепити струну душі людської: [Про майстра народ. творчості Т. Гордову, жителя Черкас] // Молодь Черкащини, 1981, 15 грудня.
 19. Захарченко В. Дивосвіт Тамари Гордової // Гордова Тамара. Декоративний розпис. Малярство, писанки. Київ: Bonamente, 2001. С. 5–14.
 20. Ільченко М. Скажи мені, червоно рудо... [Про художницю Т. Гордову] // Черкаська правда, 1988. 29 січня.
 21. Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. / [голов. ред. Г. Скрипник] НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України], 2016. Т. 5. 546 с.
 22. Кара-Васильєва Т. Сучасне українське мистецтвознавство: новий погляд, переосмислення та наукова координація // Вісник НАН України. 2014. № 8. С. 33–39.
 23. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2005. 280 с.
 24. Клименко Н. Подих краси та гармонія кольору: у Каневі експонується ювілейна виставка Тамари Гордової // Черкаський край. 11 жовтня 2023 року. URL: <https://kray.net.ua/suspilstvo/podyh-kрасy-ta-garmoniya-koloru-u-kanevi-eksponuyetsya-yuvilejna-vystavka-tamary-gordovoyi/> (дата звернення: 08.02.2025).
 25. Кравченко І. Чигир-трава: [Про черкаську художницю Т. Гордову] // Молодь України. 1979. 11 лютого.
 26. Красовський І. Казковий світ Тамари Гордової: [Про художницю з м. Черкаси Т. Гордову] // Нова думка. 1990. № 73. С. 55.
 27. Кулініч А. Творчий досвід майстрів цвітнянських гончарних осередків у підготовці майбутніх вчителів образотворчого мистецтва. URL: <https://cusu.edu.ua/ua/konferentsii-2014-2015-nr/2-mizhnarodna-internet-konferentsiya-2014/section-4-5-6/1280-tvorchij-dosvid-majstriv-cvitnyanskix-goncharnix-oseredkiv-u-pidgotovci-majbutnix-vchiteliv-obrazotvorchogo-mistectva> (дата звернення: 08.02.2025).
 28. Куценко Г. Писанки Тамари Гордової // Міжнародний з'їзд писанкарів. Київ: [б. в.], 1992/1993. С. 56–59.
 29. Куценко Т. Вічна загадка любові: [Творчість Т. Гордової] // Спільна справа. 1997. № 2. С. 39.
 30. Латанський С. Килимарниця Марина Гордова // НТЕ. 1987. № 1.
 31. Лимаренко О. Дивосвіт Тамари Гордової // Урядовий кур'єр. 2001. 1 вересня. С. 16.
 32. Мигаль О., Волчок О., Трусевич О. До вершин визнання (Про художницю Тамару Гордову) // Юний краєзнавець Черкащини [за ред. Т. М. Нераденко]. Черкаси, 2011. Чис. 1–3. С. 223–225.
 33. Нагребецька І. Вона творить як дихає: [Творчість Тамари Гордової, худож. з Черкас] // Урядовий кур'єр. 1998. 27 серпня. С. 24.
 34. Недосеко Н. Ритмо-симетрична структура побудови декоративних композицій Тамари Гордової // Музейний альманах. Наукові матеріали: статті, нариси, есе / Черкаський обласний художній музей; Упоряд. і редкол.: О. Гладун, О. Пушонкова. Черкаси: [видавець Чабаненко Ю. А], 2023/2024. Вип. 12–13. С. 65–67.
 35. Орел А. Дивограєм казковим Жар-птиця переносить в дитинство мене // Гордова Тамара. Декоративний розпис. Малярство, писанки. Київ: Bonamente, 2001. С. 30–33.
 36. Підгора В. Гордова Тамара Федорівна [біогр. довідка про худож. декор. розпису жителя м. Черкас] // Енциклопедія сучасної України. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. Т. 6. С. 249–250.
 37. Підгора В. Кохати кольором і словом: [Творча співпраця Т. Гордової і А. Тараненко «Тобі, з тобою і без тебе»] // Культура і життя. 1998. 4 листопада. С. 4.
 38. Підгора В. Прадавні символи любові: [З виставки черкас. худож. Т. Гордової] // Культура і життя. 2001. 1 грудня. С. 3.
 39. Тамара Гордова. THE Arts and Crafts of Ukraine / К-Галерея. ІНФОПРІНТ, 2011. С. 52–53.
 40. Тамара Гордова. Декоративний розпис. Каталог. Черкаси: Черкаське обласне управління у справах видавництва, поліграфії і книжкової торгівлі, 1976. 16 с.
 41. Тамара Гордова: Один рік кохання: Серія декор. розписів. 1996.
 42. Тараненко А. Квіти і птахи Тамари Гордової // Холодний Яр. Черкаси. 2004. Вип. 2. С. 263–267.
 43. Творчий діапазон Тамари Гордової. Книжково-ілюстративна виставка. Сайт Черкаської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Тараса Шевченка. 30 серпня 2023 року. URL: <http://new.library.ck.ua/index.php/korystuvachu/novyny/tvorchiy-diapazon-tamary-hordovoi-knyzhkovo-iliustrativna-vystavka>
 44. Титаренко А. Горді квіти Тамари Гордової: [Художниця з Черкас] // Голос України. 1992. 24 червня. С. 8.

45. Художники Шевченкового краю. Альбом / упор. І. Фізер. Черкаси: [б. в.], 2008. 176 с.
46. Художні перетворення і культурні видозміни в образотворчому та декоративному мистецтві України: колект. монографія / [Т. Кара-Васильєва та ін.; голов. ред. Ганна Скрипник; відп. ред. Тетяна Кара-Васильєва]; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2021. 378 с.
47. Цвітне. Гончарство: Альбом-каталог / Авт.-упорядник Л. О. Кулініч. Кіровоград, КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. 36 с.
48. Череди́ченко Л. Дзвенить у горах небо чисте: [Про творчість черкаської художниці Тамари Гордової] // Літературна Україна. 1979. 27 квітня.
49. Яковлева О. А талант її від батька-матері: [Про черкас. худож. Т. Ф. Гордову] // Урядовий кур'єр. 2007. 7 березня. С. 20.
50. Ящембська І. Роду славного козацького: [Художниця з Черкас Т. Ф. Гордова] // Друг читача. 1990. 9 серпня.

References

- Barvy Cherkashchyny. 40 rokiv* (2020). [Colors of Cherkashchyna. 40 years: Visual material]. In Fizer I. & S. Kravchuk R. (Eds.). Cherkasy: Vydavets Chabanenko Yu. A. [in Ukrainian].
- Basysta, N. (2006). Gordova Maryna Mukiyivna [Maryna Mukiyivna Gordova]. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-31193> [in Ukrainian].
- Bondarenko, T. (2006). Hordovy Fedir Petrovych [Fedir Petrovych Hordovy]. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-31196> [in Ukrainian].
- Cherednychenko, L. (1979, April 27). Dzvenyt u horakh nebo chyste: [Pro tvorchist cherkaskoi khudozhnytsi Tamary Hordovoi] [The pure sky rings in the mountains: About the work of Cherkasy artist Tamara Hordova]. *Literaturna Ukraina* [in Ukrainian].
- Fizer I. (Ed.). (2008). *Khudozhnyky Shevchenkovoho kraiu. Albom* [Artists of the Shevchenko land. Album.]. Cherkasy: (n. p.) [in Ukrainian].
- Hordova, T. (2001). *Dekoratyvnyi rozpys. Maliarstvo, pysanky* [Decorative Painting. Artworks, Pysanky]. Kyiv: Bonamente [in Ukrainian].
- Hordova, T. (2023/2024). Hordova Maryna Mukiyivna—khudozhnytsia narodnoho tkatsva (do 100-richchia vid dnia narodzhennia Maryny Hordovoi) [Maryna Mukiyivna Gordova—Folk Weaving Artist (To the 100th Anniversary of Her Birth)]. In O. Hladun & O. Pushonkova (Eds.), *Muzeinyi almanakh*, (Issues 12–13, pp. 22–26). Cherkasy: Vydavets Chabanenko Yu. A. [in Ukrainian].
- Kara-Vasylieva T. (Ed.) (2021). *Khudozhni peretvorennia i kulturni vydominy v obrazotvorchomu ta dekoratyvnomu mystetstvi Ukrainy: Kolektyvna monohrafiia* [Artistic transformations and cultural changes in fine and decorative arts of Ukraine: A collective monograph]. Kyiv: Vyd-vo IMFE [in Ukrainian].
- Krasovskiy, I. (1990). *Kazkovyi svit Tamary Hordovoi: [Pro khudozhnytsiu z m. Cherkasy T. Hordovu]* [The fairytale world of Tamara Hordova: About the artist from Cherkasy]. *Nova dumka*, 73, 55 [in Ukrainian].
- Kulinich L. (Ed.) (2014). *Tsvitne. Honcharstvo: Albom-kataloh* [Tsvitne. Pottery: Album-catalogue] Kirovohrad: V. Vynnychenko Kirovohrad State Pedagogical University [in Ukrainian].
- Kulinich, L. (2025, February 8). *Tvorchiy dosvid maistriv tsvitnian-skykh honcharynykh oseredkiv u pidhotovtsi maibutnykh vchyteliv obrazotvorchoho mystetstva* [The creative experience of masters of Tsvitne pottery centers in training future art teachers]. Retrieved from https://cusu.edu.ua/ua/konferentsii-2014-2015-nr/2-mizhnarodna-internet-konferentsiya-2014/section-4-5-6/1280_tvorchij_dosvid_majstriv_cvitnyanskikh_goncharnix_oseredkiv_u_pidgotovci_majbutnix_vchiteliv_obrazotvorchoho_mistectva [in Ukrainian].
- Kutsenko, H. (1992/1993). Pysanky Tamary Hordovoi [Tamara Hordova's Easter eggs]. In *Mizhnarodnyi zyzd pysankariv* [International Congress of Easter Egg Artists] (pp. 56–59). Kyiv: (n.p.) [in Ukrainian].
- Kutsenko, T. (1997). Vichna zahadka liubovi: [Tvorchist T. Hordovoi] [The eternal mystery of love: On the art of T. Hordova]. *Spilna sprava*, 2, 39 [in Ukrainian].
- Latanskyi, S. (1987). Kylymarnytsia Maryna Hordova [The tapestry weaver Maryna Hordova]. *NTE*, 1 [in Ukrainian].
- Lymarenko, O. (2001, September 1). Dyvosvit Tamary Hordovoi [The magical world of Tamara Hordova]. *Uriadovyi kurier*, 16 [in Ukrainian].

- Myhal, O., Volchok, O., & Trusevych, O. (2011). Do vershyn vyznania (Pro khudozhnytsiu Tamary Hordovu) [To the peak of recognition: About the artist Tamara Hordova]. In T.M. Neradenko (Ed.), *Yunyi kraieznavech Cherkashchyny* [The Young Local Historian of Cherkasy Region] (Nos. 1–3, pp. 223–225). Cherkasy: (n. p.) [in Ukrainian].
- Nahrebetska, I. (1998, August 27). *Vona tvoryt yak dykhaie: [Tvorchist Tamary Hordovoi, khudozh. z Cherkas]* [She creates as she breathes: The art of Tamara Hordova, artist from Cherkasy]. *Uriadovyi kurier*, 24 [in Ukrainian].
- Nedosieko, N. (2023/2024). Rytmo-symetrychna struktura pobudovy dekoratyvnykh kompozytsii Tamary Hordovoi [Rhythmic-symmetrical structure of Tamara Hordova's decorative compositions]. In O. Hladun & O. Pushonkova (Eds.), *Muzeinyi almanakh. Naukovi materialy: statyi, narysy, ese* [Museum Almanac. Scientific materials: Articles, essays] (Vols. 12–13, pp. 65–67). Cherkasy: [Vydavets Chabanenko Yu. A.] [in Ukrainian].
- Orel, L. (2001). Dyvohraiem kazkovym Zhar-ptytsia perenosyt v dytnstvo mene [The Firebird in a fairytale play takes me back to childhood]. In *Hordova Tamara. Dekoratyvnyi rozpyis. Maliarstvo, pysanky* (pp. 30–33). Kyiv: Bonamente [in Ukrainian].
- Pidhora, V. (1998, November 4). Kokhaty kolorom i slovom: [Tvorchia spivpratsia T. Hordovoi i L. Taranenko "Tobi, z toboiu i bez tebe"] [To love with color and word: The artistic collaboration of T. Hordova and L. Taranenko "To you, with you, and without you"]. *Kultura i zhyttia*, 4 [in Ukrainian].
- Pidhora, V. (2001, December 1). Pradavni symvoly liubovi: [Z vystavky cherkaskoi khudozhnytsi T. Hordovoi] [Ancient symbols of love: From an exhibition by Cherkasy artist T. Hordova]. *Kultura i zhyttia*, 3 [in Ukrainian].
- Pidhora, V. (2006). Hordova Tamara Fedorivna [Biografichna dovidka pro khudozhnytsiu dekoratyvnoho rozpyisu, zhytylku m. Cherkas] [Tamara Fedorivna Hordova: Biographical note about a decorative painting artist from Cherkasy]. In *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* (Vol. 6, pp. 249–250). Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Tamara Hordova. Dekoratyvnyi rozpyis. Kataloh* (1976). [Tamara Hordova. Decorative painting. Catalogue]. Cherkasy: Cherkaske oblasne upravlinnia u spravakh vydavnytstva, polihrafii i knyzhkovoi torhivli [in Ukrainian].
- Tamara Hordova. The arts and crafts of Ukrain.* (2011). K-Halereia, InfoPrint, 52–53 [in Ukrainian].
- Tamara Hordova: Odyn rik kokhannia: Seriia dekoratyvnykh rozpyisiv* (1996). [Tamara Hordova: One year of love: A series of decorative paintings] [in Ukrainian].
- Taranenko, L. (2004). *Kvity i ptakhy Tamary Hordovoi* [The flowers and birds of Tamara Hordova]. *Kholodnyi Yar*, 2, 263–267 [in Ukrainian].
- Tvorchyi diapazon Tamary Hordovoi. Knzhkovo-iliustratyvna vystavka* (2023, August 30). [The creative range of Tamara Hordova. Book-illustrative exhibition]. Website of Taras Shevchenko Cherkasy Regional Universal Scientific Library. Retrieved from <http://new.library.ck.ua/index.php/korystuvachu/novyny/tvorchyi-diapazon-tamary-hordovoi-knzhkovo-iliustratyvna-vystavka> [in Ukrainian].
- Tytarenko, L. (1992, June 24). Hordi kvity Tamary Hordovoi: [Khudozhnytsia z Cherkas] [The proud flowers of Tamara Hordova: Artist from Cherkasy]. *Holos Ukrainy*, 8 [in Ukrainian].
- Vakulenko, P. (1995). Tamara Hordova—khudozhnytsia ekstraordinarna [Tamara Hordova, an extraordinary artist]. In L. Taranenko & P. Vakulenko (Eds.), *Yak teper zhyve Ukraina* (pp. 22–23). Adelaide: V-vo Ukrainskyi informatsiyni tsentr UHPA [in Ukrainian].
- Virhush, N. (1981, December 15). Kvity-symvoly: [Narys pro Cherkasku khudozhnytsiu T. Hordovu]. *Molod Cherkashchyny* [in Ukrainian].
- Volodina, I. (1993, November 27). Kvitka Hordovoi [Hordova's Flower: An exhibition of the Cherkasy artist T. Hordova]. *Cherkaskyi krai*, 8 [in Ukrainian].
- Halat, M. (1997, August 2). Dyvo-ptytsi Hordovoi [Miracle Birds of Hordova: On the work of the Cherkasy artist]. *Visnyk Zolotonishchyny*, 11 [in Ukrainian].

- Herman, N. (1982). *Vystavka tvoriv sim'i Hordovykh: Vyshyvka, tkatstvo, terakota, keramika, rozpysy. Kataloh* [Exhibition of Works by the Hordovyi Family: Embroidery, Weaving, Terracotta, Ceramics, Paintings. Catalogue]. Cherkasy: Oblpolihrafvydav [in Ukrainian].
- Yakovleva, O. (2007, March 7). A talant yii vid batka-materi: [Pro cherkasku khudozhnytsiu T. F. Hordovu] [And her talent is from her father and mother: About Cherkasy artist T. F. Hordova]. *Uriadovyi kurier*, 20 [in Ukrainian].
- Yashchembska, I. (1990, August 9). Rodu slavnoho kozatskoho: [Khudozhnytsia z Cherkas T. F. Hordova] [Of the glorious Cossack lineage: Artist from Cherkasy T. F. Hordova]. *Druh chytacha* [in Ukrainian].

Hladun O., Pushonkova O.

The Art of Tamara Hordova: Synthesis of Traditional Decorative Painting and Author's Plastic Innovations

Abstract. This paper aims to introduce into academic discourse a new artistic figure—Cherkasy-based artist Tamara Hordova—by exploring the distinctive features of her work and tracing her creative journey from the Tsvitne artel to the development of her unique poetics. A key objective is to collect and systematize information about Hordova's oeuvre from diverse sources, including materials from the Soviet era.

The research methodology integrates general theoretical methods (analysis, synthesis, comparison, and theoretical generalization) with specialized approaches such as biographical and iconographic analysis, as well as cultural, axiological, and art historical methods.

The scientific novelty of the study is in the systematic analysis of Tamara Hordova's artistic language, particularly the interplay of decorative, graphic, pictorial, and design techniques—seen as a synthesis of traditional decorative painting and contemporary plastic innovations. The most comprehensive bibliographic index of publications on Hordova's work is also presented.

The study concludes that an art historical examination of Hordova's style necessitates an exploration of the origins of her distinctive image-concepts, which are deeply rooted in family tradition. The formation of a shared visual lexicon and the historical-cultural contexts of its emergence (e.g., the Tsvitne artel), as well as the fusion of national decorative traditions with individual aesthetic experience, are shown to be essential. Hordova's work is grounded in the archetypes and symbols of national culture, which she transforms into a sign-symbolic universe through graphic design and painterly expression. Notably, her practice is marked by a unique form of self-expression that blends the sensibilities of both artist and poet, reflecting the existential worldview of the contemporary Ukrainian woman.

Keywords: decorative painting, visual and plastic language, means of expression, family art.

Стаття надійшла до редакції 26.03.2025

Історія мистецьких практик
та художніх напрямів

History of Artistic Practices
and Artistic Directions

Наталія Жукова

доктор культурології, доцент, головний
науковий співробітник відділу соціокультурних
досліджень мистецтва ІПСМ НАМ України

Nataliia Zhukova

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor,
Senior Research Fellow, Department of Socio-
Cultural Studies of Art, Modern Art Research
Institute of National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: natnina1970@gmail.com | orcid.org/0000-0001-5710-2372

Популярна культура: систематизація культурологічних теорій

Popular Culture: Systematization Of Cultural Theories

Анотація. Кінець XX — початок XXI століття характеризується тим, що масова культура стала панівним засобом впливу на людську цивілізацію через цінності, погляди, настанови та форми самовираження, які вона продукує і проголошує. Популярна культура — це культура повсякдення. Сучасна людина формується під впливом образів популярної культури, які супроводжують її всюди. Більшість сучасних європейських науковців підкреслюють різноманітність популярної культури та її вплив (як негативний, так і позитивний), який не можна недооцінювати. У статті зроблено спробу систематизації культурологічних досліджень, присвячених феномену популярної культури. З одного боку, відзначено суперечливість сучасних теорій щодо популярної культури, з іншого, підкреслено, що ця суперечливість спонукає науковців ретельно аналізувати цей феномен та його вплив на різні аспекти життя людини.

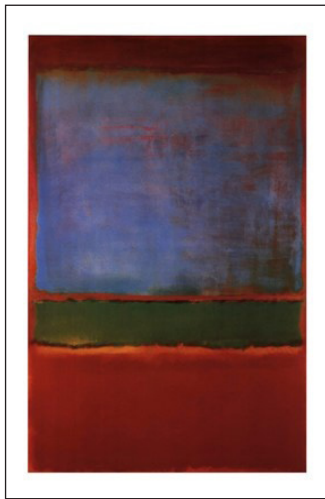
Ключові слова: популярна культура, масова культура, дихотомія елітарне / високе — масове / низьке, популярне мистецтво, реклама, комп'ютерна гра.

Постановка проблеми. Кінець XX — початок XXI століття характеризується тим, що масова культура стала основним засобом впливу на людську цивілізацію через цінності, погляди, настанови та форми самовираження, які вона продукує, які вона проголошує. Популярна культура — це культура повсякденного життя. Сучасна людина формується під впливом образів популярної культури, які супроводжують її всюди. Ця культура плінна, об'єднує найважливіші питання повсякденного життя і є одночасно фільтром, через який людина дивиться на навколишній світ, і інструментом, за допомогою якого вона взаємодіє з ним. Одним із найважливіших способів впливу популярної культури на суспільство є її здатність формувати переконання і погляди своєї аудиторії. Ставлення до популярної культури у світі, зокрема в Україні, на сьогодні неоднозначне. З одного боку, до популярної культури ставляться як до загрози, з іншого, як до абсолютно неактуального аспекту суспільного життя, який має мінімальний вплив і не вартий інтересу, з третього, — підкреслюється різноманітність популярної культури та її вплив (як негативний, так і позитивний), який не можна недооцінювати. У зв'язку з відмінностями у ставленні до популярної культури, існують і суперечки щодо визначення поняття

«популярна культура». Виникають запитання: чи варта вона уваги науковців, чим вона відрізняється від масової культури і за якими критеріями визначати популярну культуру?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Популярна культура стає об'єктом наукових досліджень, починаючи з середини XX століття. Так, 1964 року виїхав друком праця італійського філософа, культуролога, спеціаліста з семіотики, письменника Умберто Еко «*Apocalittici e integrati*»¹, в якій науковець стає на захист популярної / масової культури, зауважуючи, що завдяки спільним зусиллям телебачення, газет, радіо, кіно, коміксів, популярних романів культура стала доступною для кожного. «Вони зробили поглинання ідей і отримання інформації приємним і легким завданням, в результаті чого ми живемо в епоху, коли культурна арена нарешті розширюється, включаючи широке розповсюдження «популярного» мистецтва і культури, в якій найкращі конкурують один з одним» [12, с. 18]. За висловом Еко, тільки «спільнота надлюдей» відторгає масову культуру. При цьому термін «надлюдина» він використовує в сенсі, запропонованому Антоніо Грамші, «для якого модель ніцшеанської надлюдини можна було знайти в героях серійних романів дев'ятнадцятого

¹ У цій роботі використано англomовний варіант цієї праці: «*Apocalypse postponed*» («Апокаліпсис відкладається»). Edited by Robert Lumley.



Іл. 1. Марк Ротко «№ 6 (Фіолетовий, зелений і червоний)» (1951). <https://struchaieva.art/uk/blog/samyedorogie-kartiny-v-mire>



Іл. 2. Реклама кондиціонера «Daikin». <https://adspot.me/media/prints/daikin-sriram-india-van-gogh-ad350b70a7ce>

століття, таких як граф Монте-Крісто, Атос, Родольф де Герольштейн або (щедрий на поступки) Вотрен» [12, с. 18]. Теоретик наголошує, що сучасна людина живе у всесвіті масових комунікацій — незалежно від того, визнає вона це чи ні. І об'єктивними умовами комунікації є ті, що забезпечуються існуванням газет, радіо, телебачення, записаної музики, нових форм візуальної та аудіовізуальної комунікації.

Аналізуючи особливості масової культури, її «продуктів» (фільми, карикатури, комікси), Еко доходить висновку, що масова культура гетерогенна, а деякі її зразки можна і навіть потрібно піднести до рівня мистецтва. Як приклад, Еко наводить зокрема комікси Чарльза Монро Шульца, в яких можна «знайти Фрейда, масовий культ, культуру споживання, розчаровану боротьбу за успіх, потяг до любові, самотність, пасивну згоду та невротичний протест» [12, с. 41].

У 1977 році французький історик-медієвіст, один із найяскравіших представників «Нової історії» Жак

Ле Гофф пише роботу «Pour un autre Moyen Âge»² третій розділ якої присвячений розгляду протистояння й взаємодії високої та популярної культури («High culture and popular culture»). Зокрема, науковець аналізує популярність Бестиаріїв у добу Середньовіччя, трансформацію фольклорного дракона в легендах та епосі («Пісня про Роланда»); «перетворення дракона на емблему спочатку військової спільноти, а потім і нації. Draco normannicus, або нормандський дракон, який дав назву поемі Етьєна де Руана» [22, с. 176]; використання цих легенд у клерикальних текстах «з метою політико-релігійної пропаганди. <...> Святий Марцелл і його дракон з'являються серед скульптур Нотр-Дам двічі: на фасаді, на пірсі portalу Святої Анни; і на північній стороні, в арці portalу каноніків.» [22, с. 176–177]. У підрозділі «Dreams in Culture and Collective Psychology» («Сновидіння в культурі та колективній психології») Ле Гофф також робить спробу проаналізувати середньовічну літературу з позицій психоаналізу. Історик пише, що «дослідження сну святого Ієроніма дозволило наблизитися до почуття провини християнського інтелектуала, яке простежується в історії середньовічної культури, а аналіз п'яти снів Карла Великого в “Пісні про Роланда” привів до визнання можливого “феодалного лібідо”» [22, с. 201]. Щодо протистояння високої та популярної культури, Ле Гофф наголошує на тому, що висока (клерикальна) культура, з одного боку, намагалась зруйнувати популярну культуру, з іншого використовувала її у своїх цілях, зокрема переробляючи тексти греко-римської античності: «Клірики відбирали переважно ті тексти, які були відкритими для інтерпретації, сумісні з християнством, і відносно доступні — ціною спотворень і хибних тлумачень, зазвичай несвідомих, — для менш витончених умів» [22, с. 203].

Значний інтерес становить робота британського історика культури Пітера Берка «Popular Culture in Early Modern Europe» («Популярна культура в ранньомодерній Європі»), яка вперше вийшла друком у 1978 році. На початку другого видання цієї роботи автор наводить праці європейських та східних науковців, присвячені вивченню популярної культури, зауважуючи, що «неможливо підсумувати в якійсь єдиній формулі усі ідеї, висловлені протягом останніх 15 років у дискусіях про популярну культуру взагалі та про популярну культуру ранньомодерної Європи зокрема» [1, с. xiii]. Далі науковець аналізує «проблему популярного» [1, с. xiv]. До цього аналізу повернемося пізніше, оскільки він напряму стосується теми цієї роботи.

З кінця 1970-х — початку 1980-х років популярна культура стала предметом спеціального аналізу в культурології і постаналітичній американській

² У цій роботі використано англomовний варіант цієї праці: «Time, work & culture in the Middle Ages» («Час, праця та культура в Середньовіччі»). Translated by Arthur Goldhammer.

естетиці (Р. Гогарт, Р. Вільямс, Е. Томпсон, С. Голл, Дж. Фіске, Д. Сторі). На початку ХХІ століття легітимації популярної культури присвячені роботи М. Галушкі, М. Краєвського, Л. Малві, Х. Н. Паркера, М. Стіглерера, Б. Тшоп, В. Якубовські та ін. Наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття аналіз особливостей популярної культури та її відмінності від масової присвячені роботи таких європейських дослідників, як В. Буршта, М. Галушка, М. Краєвські, М. С. околівські, Б. Троха, Б. Тшоп, Дж. Фіске, М. Штіглерер, М. Юза, В. Якубовські та ін.

Естетичний аналіз популярної культури також не залишився поза увагою дослідників (Б. Джемідок, Д. Новіц, В. Вельш Р. Шустерман), які постулюють тезу, що естетика популярного мистецтва може відповідати стандартам високого.

В Україні поняттю «популярна культура» присвячено порівняно небагато досліджень. Одні з небагатьох праць з цієї проблематики — статті Т. Гундорової «Висока культура і популярна культура: слов'янський контекст» (2008), С. Русакова «Масова та популярна культура: спільне та відмінне» (2011), Т. Лютого «Масова і популярна культура: проблема демаркації» (2019), І. Гурової «Популярна культура як практика створення смислів і значень», дисертація С. А. Ковбасюк «Популярна культура ранньомодерних Нідерландів (1480-ті — 1580-ті рр.)» за спеціальністю 07.00.02 — Всесвітня історія (2016). Загалом, в Україні праць, в яких би аналізувалась популярна культура вкрай мало, чим і обумовлена актуальність теми запропонованого дослідження.

Мета статті полягає в систематизації культурологічних теорій, присвячених популярній культурі.

Виклад основного матеріалу. З середини ХХ — початку ХХІ століття популярна культура не лише стала повсюдною (її прояви можна знайти в усіх сферах суспільного життя, ми усі тим чи іншим чином залучені до неї), але й перетворилася, з одного боку, на своєрідний фільтр, через який ми сприймаємо і переживаємо реальність, а з іншого — на основний інструмент, за допомогою якого ми пізнаємо цей світ. Тому можна стверджувати, що популярна культура є панівною культурою, і не лише тому, що створює інтерсуб'єктивний світ, але й тому, що опосередковує всі інші спроби його конструювання, відфільтровує смисли, переосмислює їх відповідно до своєї логіки, популяризує та створює межі для інтерпретації дійсності, санкціонуючи способи її пізнання та дії в ній. Не можу не погодитися з висловом Марека Краєвського про те, що: «Аналізувати соціальну реальність сьогодні означає вивчати ефекти нового статусу масової культури та наслідки її посередницької ролі, дивитися на соціальний світ, який став популяризованим і медіатизованим, тобто організованим навколо процесів споживання, в якому умовою релевантності, здатності будь-чого і будь-кого впливати,

є необхідність надавати іншим відчуття задоволення.» [21, с. 7–8]. Отже, домінування популярної культури розглядається як відхилення від норми, як загроза, патологія, і «не розуміється як нова форма усвідомлення соціального світу, як наступний етап змін у способі функціонування та організації західних суспільств» [21, с. 8].

Але... Чим же є популярна культура? Важко не погодитися з тим, що «концепція популярної культури в її нинішньому вигляді практично марна, це плавильний котел плутаних і суперечливих значень, здатних спрямувати дослідження в будь-яку кількість теоретичних глухих кутів» [28, с. 1]. Але спробуємо розібратись з «кутами», систематизувати праці, присвячені популярній культурі і проаналізувати визначення цього поняття.

Вважається, що вперше термін «популярна культура» було використано 1818 року швейцарським педагогом і просвітителем Йоганном Генріхом Песталоцці в його «Зверненні до британської нації», у якому він позначив функцію популярної культури, а саме — просвітництво нації: «Дуже важливо, щоб усі засоби навчання і розвитку, яких потребує народ, були доведені до найвищої досконалості, бо для мене очевидно, що єдиний спосіб ввести загальне поліпшення в звичайний план і турботи домашнього життя — це узагальнити і спростити всі принципи виховання; я бачу, що неможливо досягти цієї мети, без того щоб не встановити в основі засоби популярної культури і навчання, які не можуть бути отримані інакше, як при глибокому дослідженні самої людини; без такого дослідження і такої основи все — темрява» [24, с. 7]. До кінця 1860-х років під «популярною культурою» розуміли саме культуру для простого народу, тобто, вона сприймалася в душі народної освіти.

Поруч із таким розумінням розвивається думка про те, що розвиток жанру роману (ХІХ століття) сприяв тому, що в популярну культуру стають залучені усі верстви населення. Однак, підкреслимо, що поняття «популярна культура» активно входить у науковий обіг лише у другій половині ХХ століття, хоча сам феномен популярної культури існував з давніх часів, згадаймо хоча б виступи гімнастів, фокусників, вуличних співаків і танцюристів, які були поширені у великих містах стародавнього світу. Або так звані «свята дурнів» та карнавали чи розподіл мистецтва на «високе» та «низьке». Для того, щоб з'ясувати, чим є популярна культура і чому її вивченню в останні десятиліття європейські дослідники приділяють так багато уваги, слід розібратись із поняттям «культура» в контексті словосполучення «популярна культура».

Відомо, що термін *cultura* означає виховання, догляд, плекання тощо. Однак давньогрецьке *παιδεία* означало виховання згідно з традицією, яка відповідала досконалому порядку космосу, наслідування якого робило людину доброчесним громадянином. Поряд із цим, потрібно було мати таланти до освіти і здатність до мислення. Зрештою, було визнано, що все, що притаманне



Іл. 3. «Grey Agency», австралійська рекламна кампанія шампуню «Pantene Time Renewal».

<https://www.artesvelata.it/gioconda-publicita/>

людським установкам, притаманне природі. Тож культура постає як друга природа, а людина — як її творець. В епоху Ренесансу культуру розуміють як осередок людської самореалізації в царині науки, мистецтва, політики й усього соціального буття. Досліджуючи та порівнюючи різні культури в часі та просторі, людина зрозуміла, що виховання та освіта є потужним інструментом формування особистості. У Нову епоху культуру почали асоціювати з використанням розуму, який дозволяє людині самовдосконалюватися, долати інстинктивне сприйняття світу, спрямовувати свої дії на підкорення природи та облаштування соціуму. Іншими словами, культуру сприймали як комплекс істинного знання, формування якого потребує спеціальної підготовки. Разом із тим, культура відображала інтерес і здобутки людства. «На додаток, її пов'язували з тими формами співіснування де природні закони становлять сутність суспільної угоди. Тим часом держава нагадувала структуру штучно запровадженого порядку, а суспільство з чітко розробленою законодавчою базою визначало динаміку західної цивілізації. Звідси випливало, що культура — це синтетичний соціальний утвір. Але рівнобіжно пролунали тези, що цивілізація — не тільки розвій, а й занепад, позаяк часто-густо призводить до нерівності» [5, с. 86]. Згодом постала проблема історичного

перебігу культурних процесів. Виявилось, що культура багатовимірна. Більше того, немає безкультурних народів, але є прецеденти відходу від культури, її заперечення або засудження, і для оволодіння нею важливий не тільки інтелект, але й певні навички. Таким чином, людина творить, трансформує культуру і водночас формується під її впливом. Однак культура здатна й травмувати. «Не раз траплялося, що культ розуму обертався терором, а індустріальне піднесення — відчуженням. <...> Тож важливо не тільки засвоювати інтелектуальні чи матеріальні надбання культури, а й розуміти помисли інших людей минулого й сучасності» [5, с. 86]. У понятті «культура» закладено найрізноманітніші форми людського освоєння світу: цінності, символи, мова, мистецтво, техніка, знання, віра, мораль, звичаєвість, право тощо.

Реймонд Вільямс у «Keywords» наводить кілька варіантів розуміння поняття «культура». Не вдаючись до подробиць, окреслимо основні тези: культивування, обробка землі; культ, поклоніння; загальний процес інтелектуального, духовного та естетичного розвитку; певний спосіб життя народу чи певної групи людей в ту чи іншу епоху; праці та практики, що виникли в результаті інтелектуальних та творчих зусиль. За Вільямсом, «культура» може використовуватися для позначення загального процесу інтелектуального, духовного та естетичного розвитку; особливого способу життя, чи то народу, чи то періоду, чи то групи; для позначення «творів і практик інтелектуальної та особливо художньої діяльності» [29, с. 87–93]. Останнє є синонімом того, що структуралісти і постструктуралісти називають «означальними практиками».

Джон Сторі у своєму дослідженні «Cultural theory and Popular culture. An introduction» (2012), до якого ми ще повернемося, вивчаючи підходи до розуміння і трактування популярної культури, що існують у сучасній культурологічній думці, використовує визначення поняття «культура» саме з «Keywords» і зануває: «Говорити про популярну культуру зазвичай означає мобілізувати друге і третє значення слова “культура”. Друге значення — культура як особливий спосіб життя — дає нам змогу говорити про такі практики, як відпочинок на морі, святкування Різдва та молодіжні субкультури, як про приклади культури. Їх зазвичай називають культурами або практиками життя. Третє значення — культура як означувальна практика — дає нам змогу говорити про мильну оперу, поп-музику та комікси як про приклади культури. Їх зазвичай називають текстами» [28, с. 1–2].

Що ж до визначення поняття «популярний», з цим складніше, оскільки існують різні підходи до визначення та інтерпретації популярної культури.

Етимологія поняття «популярна культура» походить від терміна «popular» — культура народу, народна культура, звернена до народу і здійснювана



Іл. 4. Кава «Nescafe». Розчинний еспресо. <https://www.mariefranceasia.com/culture/entertainment/ready-famous-art-pieces-awakened-nescafe-53513.html#item=1>

народом. У зв'язку з цим деякі дослідники ставлять знак рівності між поняттями «народна» та «популярна культура» або розглядають популярну культуру як культуру, створену елітою для народу з метою пропагування певних моделей світосприйняття. Так, ідею, що популярна культура — це культура, створена елітою для народу, висловив Робер Мандру — французький історик, представник другого покоління Школи «Анналів» — в роботі «De la culture populaire aux 17e et 18e siècles» («Популярна культура у 17–18 століттях») [23].

Щодо того, що поняття «народна» та «популярна культура» є синонімами, то з цим більшість дослідників не погоджується. Зокрема, Дж. Сторі, який у роботі «Cultural theory and Popular culture» виокремив шість підходів щодо розуміння поняття «популярна культура», що склалися у культурологічній думці. У названому дослідженні науковець пише, що народна, або як він її називає «культура людей і для людей» [28, с. 9] і популярна культура — не одне і те саме. Сторі зауважує, що, по-перше, цей термін слід використовувати лише для позначення «автентичної» культури «народу»; по-друге, це визначення, «романтизує популярну культуру і часто набуває лівих і неомарксистських рис, оскільки згідно з ним культура робітничого класу є основним джерелом символічного протесту проти капіталізму» [28, с. 9–10].

Схожу думку висловлює Тетяна Гундорова, зауважуючи, що завдяки просвітницькій ідеї, «фольклор мислиться як вияв народності, що втілює природну простоту і спонтанність; він — протилежність дедалі більшій штучності й неприродності соціального, зокрема й міського життя. З часом народність пов'язується з нацією

й можливостями органічного розвитку національної культури. Водночас одразу відбувається важлива підміна — «народ» стає ідеальною категорією і протиставляється «плебсу», реальним, вуличним представникам народу, котрі (це зауважував ще Й. Г. Гердер) не спроможні творити народні цінності, наприклад, пісні» [2, с. 54]. З цього приводу слушним видається запитання Сторі: «Хто має право на включення до категорії «народ»?» [28, с. 9].

У цьому контексті не можна не згадати думку, яку висловив П. Берк: «... не існувало чистої, незмінної «народної» культурної традиції в ранньомодерній Європі, а можливо, що й ніде, ніколи. Отже немає серйозних підстав виключати городян (чи то статечних ремісників, чи то гердерівську «вуличну юрбу») з дослідження популярної культури» [1, с. 22–23].

Повертаючись до тотожності понять «народна» та «популярна культура», слід зауважити, що Михайло Бахтін у праці «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Відродження» виділяє як головну ознаку народної культури стихію сміху, тобто все те, що пов'язане з пародією, комедією, жартом і святковистю. Хоча майже всі згадані ним жанри — фабліо, поезія вагантів, пародії та міраклі — були витвором середньовічних інтелектуалів — кліриків, студентів, учнів, монахів, учених. Таким чином, ледь не всі приклади «народно-сміхової» культури, які наводить Бахтін, були фактами переважно міської культури, а не тільки сільської, з якою найчастіше ототожнюють народну культуру. На цьому аспекті акцентує увагу й П. Берк. Зокрема, науковець пише: «Бахтінське визначення карнавалу

та карнавальності через їхню протиставленість не “елітарній”, а “офіційній” культурі сприяє істотній зміні наголосів, перевизначенню “популярного” як бунтівного в кожному з нас, а не як чогось притаманного певній суспільній групі» [1, с. xiv].

Стюарт Голл (британський теоретик, представник Cultural Studies) одним із перших вказав на необехідність дослідження популярної культури. Голл окреслив проблему популярної культури — хоча сам термін ще не з’явився — наприкінці 1950-х років. Щоправда він цікавився насамперед ідеологічним впливом популярної культури, яка має бути в центрі уваги нових лівих, пояснюючи це тим, що традиційні ліви визначають політику занадто вузько, обмежуючи її питаннями держави, економіки, перерозподілу, що є однією з причин провалу соціалізму в Британії та розчарування в соціалістичних ідеях, особливо серед молоді. Науковець наполягав на необхідності обговорення кіно чи молодіжної культури для того, щоб розробити соціалістичну мову, якою можна говорити про популярну культуру, яка близька до життя звичайних людей і дозволяє висловлювати опозицію до капіталізму. На відміну від Франкфуртської школи, Голл не розглядав популярну культуру виключно з точки зору фальшивої свідомості, як інструмент панівних класів для припання пильності трудящих. Його аналіз популярної культури впливав з його переконання, що завдяки розвитку сучасних комунікаційних технологій вона є надзвичайно важливим аспектом суспільного життя, до того ж вільним від впливу ідеології та політики.

Прямим результатом зацікавлення популярною культурою стала книга «Popular art» («Популярне мистецтво») (1964), написана у співавторстві з Педді Вайнеллом, співробітником з питань освіти Британського інституту кіномистецтва. Спочатку «Популярне мистецтво» було задумано як посібник для викладання популярної культури в школах. Книга радше продиктована вчительською стурбованістю тим, як реагувати на інтереси й вподобання молоді. Автори сподіваються, що «учні прийдуть до тих самих оцінок, що й вони, і навчатися надавати перевагу кращій і старшій популярній культурі, ніж та, якій вони віддають перевагу зараз, тобто Еллі Фіцджеральд і Френку Сінатрі, а не Адаму Фейту і Твісту» [9, с. xv].

У цій праці автори стверджують, що зберігши багато спільного з народним мистецтвом, популярне мистецтво стало індивідуальним мистецтвом, що існує в межах грамотної комерційної культури, попросту художник замінив анонімного народного виконавця. Автори «Популярного мистецтва» намагалися відокремити насамперед те, що в культурі є «добрим», від того, що є «поганим». «Відносини тут більш складні — мистецтво більше не просто створюється людьми

знизу — але взаємодія, через конвенції презентації та відчуття, знову встановлює зв’язок. Хоча це мистецтво більше не є безпосереднім продуктом способу життя органічної спільноти і не є зробленим народом, воно все ще, у спосіб, який не можна застосувати до високого мистецтва, є популярним мистецтвом, для народу. <...> Популярне мистецтво <...> є, по суті, традиційним мистецтвом, яке в інтенсивній формі повторює вже відомі цінності та погляди; яке вимірює і закріплює, але привносить у це щось від несподіванки мистецтва» [17, с. 59, 66]. Науковці доходять висновку, що твори популярної культури можуть бути «добрими» у випадку їх наближення до культури високої.

Не зовсім зрозуміло, що мають на увазі теоретики під поняттям «несподіванка». Важко не погодитися зі Сторі, який, коментуючи цю працю, зауважує, що усе модерністське мистецтво було несподіванкою. І тоді виникає запитання: а чи модерністське мистецтво було / є мистецтвом популярним? Однозначної відповіді тут не може бути, оскільки популярність того чи іншого витвору мистецтва залежить від багатьох факторів³. До речі, від XIX століття, коли промисловий розвиток стрімко набирає обертів, і виявляється тенденція щодо естетизації повсякдення, вплив масової культури стає величезним. Саме в цей час і формується елітарна концепція естетико-філософської побудови, а критерієм елітарності мистецтва стає ступінь експериментальності, новизни та рідкісності («несподіванки», як що використовувати визначення Голла та Ваннела). Теоретичні концепції моралізму та естетизму стають кроком до навмисної елітарності, адже якщо для одних завдання мистецтва — посилити релігійне почуття, вдосконалити моральність, «вживлювати» красу в довколишнє середовище та побут людини, то для інших мистецтво існує само заради себе і виконує своє призначення вже тим, що воно прекрасне. І моралізм, і естетизм включають в себе такі поняття, як «гедонізм», «насолада», «краса», «іронія»: справа лише в розставлених акцентах. Якщо для моралістів одним з найважливіших факторів існування мистецтва є функціональність, то для прихильників течії «мистецтво для мистецтва» вона не потрібна і навіть зайва. Проте концепції і прихильників моралізму, і прихильників естетизму, стали, так би мовити, першою сходинкою до навмисної елітарності. Абсолютизація краси та насолади, врешті-решт, призвела до відокремлення мистецтва від моралі, що таїло в собі певну небезпеку: утриматися в межах витонченого досить складно, адже тут необхідне відчуття міри. Саме тому естетизм поступово відходить від ствердження прекрасного заради прекрасного й проголошує інше гасло: переживання заради переживання, що поступово трансформується у смакування загибелі та руйнування. Ідея естетизму — замкнути мистецтво саме

³ Цій проблемі буде присвячено окрему статтю.

на собі — знайшла своє продовження в маніфестах модерністів, у теоретиків структуралізму, філософів-інтуїтивістів, а також у постмодерністів. Тому «несподіванка» — прерогатива не тільки популярного мистецтва, хоч би як цього хотіли Голл і Ваннел.

Наприкінці «Популярних мистецтв» Голл і Ваннел припускають, що «кінематограф може отримати окремий і спеціальний розгляд», поза загальною програмою популярних мистецтв, через його особливу «якість досягнень» і, принаймні, зародки розвиненої естетики [17, с. 394–395]. Протягом усієї книги автори висловлюють захоплення джазом і голлівудськими фільмами. Загалом, автори «Популярного мистецтва» ставляться до предмету свого дослідження з деякою елітарною зарозумілістю. Підтвердженням цього є такі висловлювання: «Найкраще кіно, як і найдосконаліший джаз, здається, тяжіє до високого мистецтва: середні фільми чи поп-музика — це перероблене масове мистецтво. <...> безумовно, найбільш зріла і виразна форма популярного мистецтва не може зрівнятися з літературою ні за обсягом, ні за якістю досягнень. <...> джаз у порівнянні з класичними формами — проста музика» [цит. за: 9, с. xviii].

Повертаючись до праці Сторі... Він пише, що популярній культурі можна дати просте визначення, згідно з яким це «культура, широко поширена й улюблена багатьма людьми». Але тут є проблема, тому що це визначення може включати в себе і елітарну (високу) культуру, оскільки багато її творів теж улюблені величезною кількістю людей.

Поняття «популярна культура» часто використовують як синонім поняття «масова культура» і противставляють «елітарній».

Дж. Сторі пише, що як протипага культурі елітарній поняття популярна культура виникає з 1869 року в роботах англійського поета і критика Метью Арнольда, який в есе «Культура і анархія» припустив, що є висока культура, а є культурна анархія — так він охрестив культурні форми робітничого класу, що нарастають. Поет вважав, що надання робітничому класу виборчих прав є помилкою, оскільки він не готовий до влади. «Сильні феодальні звички підпорядкування і пошани продовжували впливати на робітничий клас. Сучасний дух майже повністю розчинив ці звички...» [7, с. 58]. Робітничий клас, який втратив «сильні феодальні звички» підпорядкування і поваги, — дуже небезпечний робітничий клас. Згідно з Арнольдом, слід нести йому просвіту і таким чином нівелювати цю анархію, піднявши культуру робітничого класу до рівня високої, що, своєю чергою, усуне спокуси профспілкового руху, політичної агітації та дешевих розваг [7, с. 188]. Або, як пише Сторі, «культура усуне популярну культуру» [28, с. 20]. Арнольд переконаний, що анархія робітничого класу має бути придушена гармонійним впливом культури, а «культура є або має бути вивченням і прагненням до досконалості;

<...> головними героями культури є краса та інтелект, або, іншими словами, солодкість і світло» [7, с. 51]. По суті, концепція Арнольда є елітарною: робітничий клас приречений ніколи не наблизитись до культури, його протести та опозицію влада має придушувати. Його теорія не так про популярну культуру, як про політичний устрій, але вона практично визначила спосіб мислення про популярну культуру та культурну політику, який домінував до кінця 1950-х років. Вплив позиції Арнольда можна побачити в працях Річарда Хоггарта, Реймонда Вільямса, Стюарта Холла, Педді Ваннела. Як зазначає Сторі, «популярна культура більшості завжди була предметом турботи впливових меншин. Ті, хто володіє політичною владою, завжди вважали за необхідне контролювати культуру тих, хто не володіє політичною владою, “симптоматично” вивчаючи її на предмет ознак політичних заворушень і постійно перебудовуючи її за допомогою патронажу і прямого втручання» [28, с. 17].

Слід зауважити, що в усі часи, в усі періоди розвитку людства були люди, які відчували потребу творити нові культурні цінності, навчаючись на попередньому досвіді, щоб продовжити накопичені продуктивні традиції. Йдеться про активну меншість суспільства (аристократію, еліту, провідну верству), яка завжди була і залишається свідомою рушійною силою соціокультурного розвитку і творцем нового історичного досвіду. Ідея про те, що еліта є автором унікальної культурної ідеології, стала провідною в епоху Просвітництва, коли творчий потенціал особистості почав усвідомлюватися, підпорядковуватись цінностям і нормам, створеним самою особистістю. Епоха Просвітництва акцентувала увагу на процесі навчання та самовдосконалення. Такий підхід до функції еліти як автора унікальної культурної ідеології, безумовно, є ідеальним, що, звичайно, викликає питання: чи виправданий такий підхід? Чи справді еліта творить лише / винятково елітарну культуру та елітарне мистецтво?

Елітарні тенденції в інтерпретації культури і мистецтва фіксують протягом всієї історії розвитку філософської та естетичної думки, а в естетиці німецьких романтиків Шлегеля, Новаліса, Шеллінга і особливо Шопенгауера ми можемо спостерігати процес складання цих тенденцій в систему елітарних уявлень. Починаючи з романтиків, «елітарне» несе семантику обраності, зразковості — класичності (від лат. *classicus* — зразковий). Водночас беззаперечним є той факт, що класичне — не завжди елітарне, так само як і елітарне — не завжди класичне. Поняття «класика жанру» не є тожним поняттям «елітарне».

Елітарні концепції в строгому розумінні започаткував Фрідріх Ніцше, який створює проєкт «надлюдської» культури. На його думку, справжню культуру створюють лише обрані, генії, вона існує лише для обраних, оскільки призначення культури полягає в тому,



Іл. 5. Рене Магрітт «Піренейський замок». <https://www.wikiart.org/uk/rene-magritt/pireneyskiy-zamok-1959>

щоб бути умовою появи обраних. Ніцше підкреслює згубність моралі щодо культурного творення і бачить порятунок у вічному поверненні до міфологічної ідентичності людини зі світом (що буде «реалізовано» в постмодернізмі і метамодернізмі). Слід підкреслити, що для філософа елітарна культура є єдиною гарантією порятунку людства від виродження та знищення. Концепція Ніцше є підґрунтям наступних, в тому числі й сучасних елітарних концепцій.

Вплив на розуміння елітарних концепцій мистецтва справили і французькі філософи-позитивісти та психоаналітики, концепції яких об'єднує переконання, що у творчому процесі головним є експериментування, яке спирається на накопичені знання та досвід. В мистецтві відбувається зміщення акценту з твору як такого — на процес його створення. Автор апелює до аудиторії, примушуючи її замислитися, а згодом епатує прихованим смыслом.

У першій половині XX століття мислителі Франкфуртської школи (Т. Адорно, В. Бенямін, М. Горькаймер, Г. Маркузе та ін.) вважають за краще вживати такі терміни, як «масова культура» і «культурна індустрія», насамперед роблячи наголос на комерційній складовій популярної культури і на її місці та ролі в житті суспільства споживання, яке вони

критикують. Як відомо, у XX столітті феномену масової культури було присвячено чимало досліджень (Т. Адорно, Р. Барт, Д. Белл, В. Бенямін, Ж. Бодріяр, К. Гірц, Д. Макдональд, Г. Маркузе, Х. Ортега-і-Гассет, А. Тойнбі, О. Шпенглер, Е. Фромм та інші). Тема «мас» та «натовпу» стає популярною. Зигмунд Фройд публікує роботу «Психологія мас і аналіз людського Я» (1921); Вільгельм Райх — «Психологія мас і фашизм» (1933); Хосе Ортега-і-Гассет «Повстання мас» (1929).

Продукти індустрії культури на думку представників Франкфуртської школи відзначаються двома рисами: однорідністю та передбачуваністю: «Як тільки фільм починається, цілком зрозуміло, чим він закінчиться, і хто буде винагороджений, покараний або забутий; у легкій музиці, як тільки треноване вухо почує перші ноти хіта, воно може здогадатися, що буде далі, і відчувати себе задоволеним, коли це станеться...» [18, с. 98–99].

Теодор Адорно (в «Переосмислення індустрії культури») бачив, що масове мистецтво — це товар, який продається сучасному суспільству, воно маніпулює останнім за допомогою точно вивірених і сконструйованих ефектів, прийомів; більше того, воно позбулося художньої форми академічного мистецтва і тому є фальшивим.

Вальтер Бенямін у своєму знаменитому есе «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» (1938), досліджуючи зміни, до яких призвели можливості тиражування творів мистецтва, пише, що з можливістю відтворення твір мистецтва втрачає дещо дуже важливе, дещо, що його Бенямін іменує «аурою». Згідно з мислителем, дедалі більше й більше вдосконалюючись, технічне відтворення твору мистецтва тиражує репродукцію, таким чином замінюючи «його унікальний прояв масовим».

Макс Горькаймер у праці «Мистецтво і масова культура» (1941) аналізує естетику елітарну і масову, критикуючи останню. Фромм і Маркузе інтерпретують масову культуру як вираження духовної несвободи.

Хосе Ортега-і-Гассет у своїй праці «Повстання мас» (1929) одним із перших звернув увагу на феномен появи «масової свідомості» в європейській ментальності. У роботі іспанського філософа маса трансформується у натовп, представники якого займають панівні позиції в ієрархії суспільних структур і нав'язують власні псевдоцінності іншим соціальним рухам. Теоретик підкреслює, що головною характеристикою масової людини є фізична інертність.

Ці концепції об'єднує загальний песимістичний настрій очікування краху «вищої» культури в зіткненні з «натовпом». Починаючи з XX століття, масову культуру розуміють як продукт індустріальної та постіндустріальної епохи, породжений масовим суспільством і масовим споживачем. Продукти масової культури є серійними та стандартизованими, оскільки процес їхнього створення подібний до конвеєрного виробництва,



Іл. 6. «Аватар», реж. Джеймс Кемерон. <https://www.laminerva.pl/2016/11/kadry-filmowe-zainspirowane-sztuka-cz-1.html>

і поширюється через засоби масової інформації, які апелюють до мас. Відповідно, «масове мистецтво» створюється для масової людини. Масова людина — це людина з масовою свідомістю. Головною характеристикою масової людини є те, що вона «така, як усі». Вважається, що масова культура запускає процес руйнування традиційних цінностей, етичних, естетичних та ідеологічних установок у суспільстві, встановлює нову систему орієнтирів у всіх сферах життєдіяльності індивіда.

Слід також зауважити, що в теоретичних працях, присвячених феномену масової культури, — Д. Белла, К. Ясперса, Е. Тоффлера, З. Бжезинського, Д. Вайта, М. Маклюєна, К. Гірца, Ч. Мукаджі, М. Шадсона, Дж. Сторі, Б. Трохи, І. М. Чемберса та ін., — зазначається, що існує й гетерогенна культура, описувати яку з позицій дихотомії масового та елітарного (високого) некоректно, тому що існує тип культури, який за своїми ознаками не вкладається у межі масового та елітарного. Зокрема, Сторі пише, що ті, хто бажає обґрунтувати поділ на високу та масову культуру, зазвичай наполягають на тому, що ця межа між ними абсолютно чітка. Ба більше, цей поділ не лише чіткий, але й трансісторичний — зафіксований на всі часи. «На цьому останньому пункті зазвичай наполягають, особливо якщо поділ залежить від нібито суттєвих текстових якостей. З такою визначеністю є багато проблем. Наприклад, Вільям Шекспір сьогодні вважається втіленням високої культури, але ще в XIX столітті його твори були значною мірою частиною популярного театру» [28, с. 9]. Далі науковець пише: схожим чином можна побачити, що фільм-нуар (Стенлі Кубріка, Альфреда Хічкока) перетнув межу, яка нібито розділяла популярну та високу

культуру. «Іншими словами, те, що починалося як популярне кіно, зараз є прерогативою академіків та кіно-клубів» [28, с. 9].

Італійський комуніст Антоніо Грамші пропонує своєрідний підхід до розуміння популярної культури. (Сторі, до речі, також його згадує у своїй праці.) Грамші трактує популярну культуру через концепцію гегемонії.

У цьому разі популярна культура виявляється територією ідеологічної боротьби між домінуючими і підлеглими класами та культурами, причому система ця рухлива і динамічна, але в ній постійно підтримується певний баланс: явище високої культури може перетворитися на масове, і, навпаки, популярна культура може стати елітарною. За приклад автор наводить французьких енциклопедистів, які проклали дорогу революції 1789 року, та футуристів, які «усвідомили, що наша епоха, епоха великої промисловості, великого пролетарського міста, інтенсивного і бурхливого життя, потребує нових форм мистецтва, філософії, поведінки і мови» [16, с. 74].

Приклад, який наводить Сторі для пояснення позиції Грамші: кінематограф, що виник як феномен популярної культури, поступово породив арт-хаус.

Існує ставлення до популярної культури як безнадійно комерційної: її масово виробляють для масового споживання. Її аудиторія — це маса пасивних споживачів. Сама культура є шаблоною, маніпулятивною (політично правою чи лівою, залежно від того, хто робить аналіз). Це культура, що отупляє мозок.

Щодо «комерційності» популярної культури, то тут не можна не погодитися з Джоном Фіске — одним з найвідоміших представників Cultural Studies, — який

зазначає, що «від 80 до 90 відсотків нових продуктів не приживаються на ринку, незважаючи на широкі рекламні кампанії. Те ж саме стосується і фільмів, багато з яких не досягають успіху в прокаті, а іноді навіть не можуть заробити достатньо коштів, щоб окупити витрати на промоцію» [13, с. 31].

Якщо говорити про кількісні ознаки (масові продажі, читацьку аудиторію, екранізації тощо), то чим можна вважати Біблію, яка продається великими накладками, яку читає величезна кількість людей і стільки ж людей, які прочитали лише кілька сторінок, але знають, про що в ній ідеться, а ті, хто не читав її, все одно знають про її існування? Чи можна назвати Біблію найпопулярнішою книгою? Так. Чи можна назвати її, через її масовість і купівлю, зразком кітчу? Ні. Отже, кількісний критерій «працює», але не відображає специфіки популярної літератури.

Ще один приклад, який наводить Сторі: запис Лучано Паваротті арії «Nessun dorma» з опери «Турандот» Пуччіні. В 1990 році Паваротті вдалося вивести «Nessun dorma» на перше місце в британських хіт-парадах. «Такий комерційний успіх на будь-якому кількісному аналізі зробив би композитора, виконавця і арію популярною культурою» [28, с. 9]. Далі він пише про те, що один його знайомий студент скаржився: арія була надмірно знецінена її комерційним успіхом. Він стверджував, що тепер йому соромно співати цю арію через страх, що хтось може подумати, що його музичний смак — це просто результат того, що арія є офіційною темою трибуни Бі-Бі-Сі на Чемпіонаті світу з футболу 1994 року. Ця історія свідчить про те, що і високе мистецтво може бути популярним.

Процес комерціалізації стосується не лише популярного мистецтва, але й високого мистецтва. Не можна сказати, що цей процес призвів чи призводить до тріумфу кітчу. Серед творів, які претендують на високе мистецтво, є і кітч, і художньо посередні твори. Як приклад, — творчість американських художників Томаса Кінкейда, Джеффа Кунса, Марка Ротко або англійського художника Дем'яна Герста; «4'33"» американського композитора Джона Кейджа (музиканти не видають жодних звуків зі своїх інструментів) або «Дует» американського хореографа Пола Тейлора (двоє танцюристів нерухомо стоять на сцені).

Крім того, для отримання статусу елітного мистецтва важливо, хто продає роботи художника, хто їх колекціонує, де їх виставляють і як їх інтерпретують відомі експерти. Отже, комерціалізація мистецтва — поширене явище сьогодення. Дійсно, часто масова культура перетворює шедеври високого мистецтва на кітч, використовуючи їх у недолугій рекламі. Наприклад, автопортрет Вінсента Ван Гога із відрізаним вухом та люлькою використано в рекламі кондиціонера «Daikin», причому вухо не перев'язане, тому що з цим кондиціонером, як випливає з реклами, вуха ніколи не будуть

боліти (іл. 2). Втім, деякі рекламодавці не позбавлені гумору. Наприклад, «голландське агентство Result DDB заздалегідь попередило потенційних клієнтів, що щось може піти не так, зробивши невдалу копію автопортрета з перев'язаним вухом у рекламі перукарні, де студенти проходять практику» [6, с. 103].

Часто можна побачити рекламні інтерпретації робіт Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонарроті, Густава Клімта, Жоржа Сера, Рене Магрітта, Альбрехта Дюрера, Фріди Кало, Едварда Мунка, Пабло Пікассо, Сальвадора Далі та багатьох інших (іл. 3). Звертаючись до класики, своєрідного символу сили традицій, розкоші та високого стилю, реклама прагне пов'язати продукт із чимось більш стабільним, надійним і перевіреним поколіннями, хоча при цьому, як уже зазначалось, нерідко вульгаризує твори високого мистецтва.

Водночас історія мистецтва знає чимало прикладів так би мовити облагородження мистецьких напрямів чи течій (наприклад, кіно, фотографія, романи, джазова музика) або жанрів (кримінальні романи і фільми, вестерни чи мюзикли). Хто міг подумати наприкінці XIX — на початку XX століття, що джаз, який прийшов із Півдня, з пісень, які співали раби, зі спірічуелс і блюзу, з похоронних маршів, з регтайму, — із середини XX сторіччя будуть виконувати в концертних залах і філармоніях? «Американські емігранти, позбавлені джерел власної народної культури, створили щось на кшталт її сучасного варіанту, популярна культура виникла як відгалуження народної культури» [25, с. 244]. Цікаво, що сьогодні цей жанр радше асоціюється з музикою для еліти. Він ближчий до класичної музики, ніж до поп-музики. А якою культурою можна вважати оперу Джорджа Гершвіна «Поргі і Бесс» або «Блакитну рапсодію»? Хіба популярною. Але напевно не кітчевою. Джаз у 1920-х роках асоціювався з комерцією та шоу-бізнесом. Музика Гершвіна надихнула Вуді Аллена на створення фільму «Мангеттен» (1979), який вважається одним із найкращих фільмів режисера. Цей фільм, за висловом критиків, є (за допомогою музики Гершвіна) ностальгією за міфом Нью-Йорка. ««Мангеттен» відображає скорботу за тим, що відсутнє, втрачене, існує лише в пам'яті: чорно-біле кіно Гордона Вілліса нагадує голлівудські картини 1930-х років і відображає пишність старих фільмів у нью-йоркських декораціях, які стають тлом витонченого роману. <...> саме таким я пам'ятаю Нью-Йорк. І я завжди чую музику Гершвіна в цьому процесі» [цит. за: 25, с. 250].

Слід також зауважити, що високе мистецтво подекуди органічно вписується в популярну культуру. Наприклад, роботи відомих живописців використовують у кінематографі, анімаційних фільмах та комп'ютерних іграх. Причини використання шедеврів образотворчого мистецтва різні: створення певної атмосфери, кольорове рішення, костюми тощо. Так, у відеогрі в жанрі психологічного горору «Layers

of Fear» («Шари страху») гравець допомагає протагоністу (художнику) з невідомим ім'ям створити шедевр. Для цього потрібно переміщатися між кімнатами особняка, щоб знайти необхідні матеріали. Вікторіанський маєток наповнений картинами та малюнками відомих художників (зокрема, там є «Автопортрет» Джошуа Рейнольдса, «Натюрморт із фруктами» Антоніо де Переда, Франсіско Гойя «Сатурн, що пожирає свого сина», Херрі мет де Блес «Inferno»), які під час гри дають змогу розкрити деякі сторони життя протагоніста. Крім того, картини у «Layers of Fear» використано для створення відповідної атмосфери на локаціях, адже вони відповідають жанру гри, посилюючи напруження.

Прикладів використання шедеврів образотворчого мистецтва або їхньої інтерпретації в кінематографі дуже багато. Назвимо тут кілька пар: «Піренейський замок» Рене Магрітта та «Аватар», реж. Джеймса Кемерона (іл. 5–6); «Зламана колона» Фріди Кало та «П'ятий елемент» реж. Люка Бессона (іл. 7), «Над містом» Марка Шагала та «Про нескінченність» реж. Роя Андерсона).

Популярна культура — це не споживання, це наперед культура: активний процес створення та циркуляції смислів і задоволень у соціальній системі. Якою б індустріальною не була культура, вона ніколи не може бути адекватно описана в термінах купівлі-продажу товарів.

Не можна погодитися і з тезою про пасивність споживача популярної культури. Вітольд Якубовскі у праці «Освіта в світі популярної культури» з приводу протиставлення високої та популярної культури наголошує, що пасивність аж ніяк не є атрибутом глядача популярного мистецтва; оригінальність не є атрибутом лише високого мистецтва, яке також оперує шаблонами. Творчі та оригінальні аспекти можна знайти і в популярній культурі, яка, окрім розважального, може мати освітній контекст [19, с. 23]. Автор зауважує, що межі між популярною культурою та мистецтвом, між масовою культурою, високою культурою та популярною культурою розмиті, мінливі та постійно переосмислюються. Ці межі не є фіксованими раз і назавжди, вони не існують об'єктивно і не є якоюсь історичною константою. Існує багато прикладів з кіно, літератури та джазової музики, які підтверджують цю позицію.

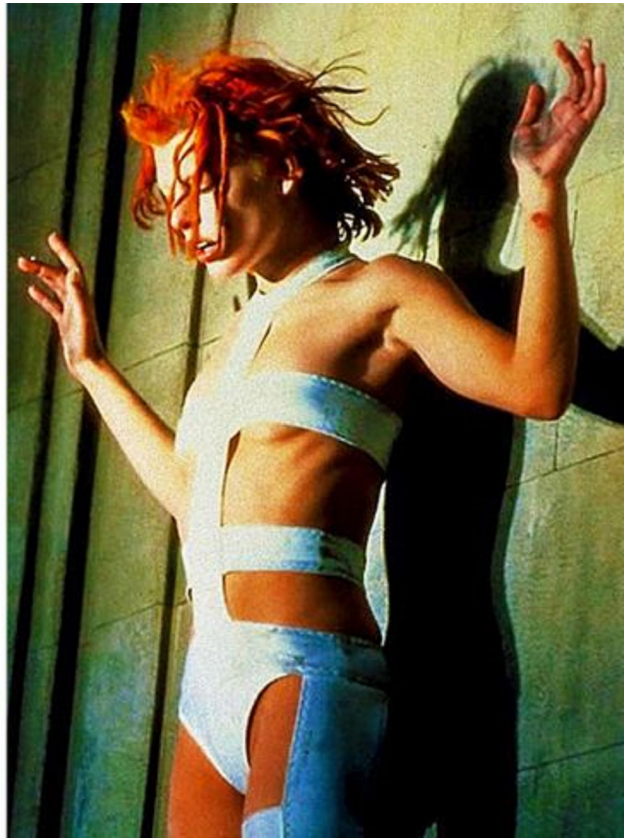
Польський естетик Богдан Дземідок зазначає, що процес розмивання меж між високим мистецтвом і масовою культурою, який розпочався у 1960-х роках з поп-арту, поп-музики та різних форм документальної літератури, призвів до подолання догми про те, що популярна культура може продукувати лише кітч. «Можливості експериментального поєднання мистецьких амбіцій і цінностей з формами і жанрами масової культури призвели не лише до створення багатьох успішних творів у різних галузях мистецтва, а й до художнього облагородження певних жанрів, які вважалися типовими для популярної і неамбіційної творчості

в літературі та музиці, образотворчому мистецтві, театрі та кіно» [10, с. 128].

Питання про те, чи є аудиторія пасивною, чи створює свої власні значення в процесі сприйняття текстів, стало ключовим для розмежування популярної та масової культур у Cultural Studies. Популярну культуру, на відміну від масової, почали розуміти як актуалізовану в практиках рецепції та інтерпретації, у живому безпосередньому досвіді читачів, глядачів, слухачів. Ідея «активного читача» стосовно «високої» літератури утвердилася в літературній теорії раніше — тепер ця ідея була застосована стосовно ширшої аудиторії. У результаті цих досліджень було подолано уявлення про аудиторію як про щось гомогенне, знеособлене, «масове» і показано, що різноманітні групи споживачів зі специфічним смаком, певними соціальними чи етнічними характеристиками, ідеологією або навіть художньою традицією можуть серйозно відрізнятися від того, що вважають «середнім» глядачем / читачем. Ці групи мають специфічний соціальний досвід і смакові уподобання та використовують різні стратегії для інтерпретації текстів популярної культури. «Щоб популярний текст справді був популярним, він повинен мати адекватні точки відліку для різних аудиторій у різних соціальних контекстах — отже, він має бути полісемантичним сам по собі, а кожне прочитання має бути контекстуальним, тобто визначатися соціальними умовами, в яких цей текст читається» [13, с. 145].

Джон Фіске в роботі «Зрозуміти популярну культуру» зауважує, що товари, вироблені різними культурними індустріями, стають популярними з двох причин: вони мають бути полісемантичними (тобто здатними створювати різноманітні смисли та задоволення) і поширюватися медіа, чий спосіб споживання демонструють таку гнучкість і відкритість. Телебачення, книги, газети, звукозаписи і фільми популярні частково завдяки своїй природі як медіа, що дозволяє використовувати їх відповідно до бажань глядача. Так само, як вони не можуть нав'язувати сенс своїй аудиторії, вони не можуть впливати і на те, як їх сприйматимуть у повсякденному житті. «Популярна диференціація виходить за межі простого вибору текстів і релевантних орієнтирів, які вони містять; вона також регулює вибір медіума, завдання якого є надання тексту і способу споживання, які найкраще відповідають запитам і соціокультурній позиції “споживача”» [13, с. 164].

Характеристика творів популярної культури як вульгарної, низькопробної, такої, що одурманює, виникає не через те, як ми їх трактуємо. «Ніщо не заважає нам ставитися до творів Мікеланджело (або їхніх копій) як до об'єктів порнографічної конотації або зводити їх до суто декоративного виміру. Так само, як ніщо не заважає нам бачити комікси чи фентезі як видатні твори літератури та графічного мистецтва» [21, с. 20].



Іл. 6. «Зламана колона» Фріди Кало та «П'ятий елемент» реж. Люка Бессона.
<https://www.luxurytribune.com/en/frida-kahlo-her-struggles-that-resonate-beyond-her-art>

Окрім кількісного принципу охоплення аудиторії популярної культури, деякі дослідники наголошують також на розважальності. Однак розважальність популярної культури більшість теоретиків не сприймають як негативну характеристику. Так, польський філософ, естетик і теоретик мистецтва Богдан Дземідок пише: «Звичайно, не кожна розвага досягає статусу витвору мистецтва. Однак мистецтво не складається з одних лише шедеврів, воно включає в себе також хороші і навіть посередні твори, і це справедливо для всіх сфер людської культурної діяльності, наприклад, для науки. Науку створюють не лише Арістотелі, Коперніки, Дарвіни, Ейнштейни та нобелівські лауреати, але й анонімні вчені середнього класу. Так само і популярне мистецтво, яке, як і елітарне, не складається лише з дуже гарних творів» [11]. Неможливо не погодитися з професором Дземідоком, що розвагами не можна нехтувати, якщо тільки вони не є примітивними, вульгарними та кітчевими. Розваги та забави є важливими в наш час, оскільки, по-перше, те, як людина проводить своє дозвілля, є частиною її іміджу; по-друге, сучасний час — це час жорсткої конкуренції, яка виснажує фізичні та емоційні сили людини; по-третє, сучасний час — це час різноманітних загроз: кліматичних, біологічних, цивілізаційних. Усе це може бути джерелом смутку, розчарування, напруження, стресу, які потребують розрядки. «Тож, — як пише Дземідок, — навіть якби популярне

мистецтво мало лише розважальну цінність, воно не заслуговує на те, щоб ним нехтувати» [11].

Однак популярна культура, зокрема й популярне мистецтво, має не лише розважальне значення. Популярна культура, як зазначають багато дослідників (Dobroczyński B., Dziemidok B., Krajewski M., Lichański J. Z., Kajtoch W., Storey J., Trocha B., Fiske J., Jakubowski W. та ін.), є явищем настільки широким, пошвсюдним, різноманітним за формою і внутрішньо розмаїтим, що його неможливо вкласти в єдину формулу, яка б визначала всі його властивості.

Чимало дослідників спеціально підкреслюють необхідність естетичного аналізу популярної культури. Річард Шустерман справедливо стверджує, що належний захист популярного мистецтва вимагає його естетичного обґрунтування, але одна з причин, чому цей захист здається таким непереконливим, полягає в тому, що ми схильні думати про елітарне мистецтво лише з точки зору його найгеніальніших творів, а популярне мистецтво найчастіше ототожнювати з його найпоширенішими, шаблонними продуктами.

Якщо розглядати популярну культуру в історичному аспекті, то можна побачити, як сучасне високе мистецтво розглядали (і часто засуджували) як популярне. Наприклад, Ф. Ніцше дорікав Р. Вагнеру в потуранні масовим смакам. Ставлення до того чи іншого твору мистецтва, оцінка його естетичних рис залежить від мінливих

і змінних соціальних умов. Як пише Шустерман: «... культурні та естетичні цінності не є постійними, логічно фіксованими, а радше продуктом мінливих людських практик, сформованих мовою. <...> Здається, що популярне мистецтво має явну прагматичну перевагу над високим мистецтвом у реальному покращенні етичної якості нашого світу. Подумайте, наскільки “Хатина дядька Тома” поступається “Портрету леді” Генрі Джеймса за етичним і політичним впливом» [27, с. 201, 206]. На думку Р. Шустермана, естетика більше не може визначати себе через протиставлення популярній культурі; ба більше, сама дихотомія «високе / низьке мистецтво» має історичний характер і вичерпала себе. Теоретик наполягає на тому, що популярне мистецтво не тільки може відповідати найважливішим стандартам традиційної естетики, а й здатне збагатити і навіть наповнити новим змістом поняття естетичного.

З кінця ХХ століття естетичний аналіз популярної культури здійснюють такі автори, як Херберт Дж. Ганс, Б. Дземідок, Девід Новітц, Оссі Науккарінен⁴. Найпослідовніше цю проблему ставлять дослідники popular arts у межах американської постаналітичної естетики та філософії мистецтва — у працях Н. Керролла, С. Кейвела, Р. Шустермана.

Чи існують окремі жанри популярного мистецтва? Ні. Детективні романи Конан Дойля та Агати Крісті так само популярні, як і кримінальні романи Умберто Еко з «відкритим текстом».

Перелічимо деякі різновиди та жанри популярної літератури: роман, мелодрама, «жіноча» література, наукова фантастика, еротична література, комікси, детективи, біографії та автобіографії, кабаре-тексти. Це різноманітна за тематикою, жанром і часто бідна як за формою, так і за змістом література. Однак у наш непростий час вона стає своєрідним простором рефлексії для читача, який втомився від буденності.

Те саме можна сказати і про екранізації популярної літератури та ігри за її мотивами (хоча трапляється і навпаки: ігри стають основою для, наприклад, коміксів чи фільмів). Безумовно, ця література містить сюжетні схеми, які були присутні в літературі з моменту її зародження. Вона відображає, описує, інтерпретує культурні, наукові, релігійні та політичні погляди епохи. Будучи популярною, вона водночас відображає сприйняття читачем реальності, в якій він живе, або його бажання щодо цієї реальності. Таким чином, популярна література стає літературою, яка коментує дійсність. Людина розрізняє, аналізує, оцінює навколишній світ, унаслідок чого відбувається певне накопичення знань про нього, що допомагає адаптуватися. «Арістотель визначав естетичну насолоду як радість пізнання. Хоча це не здається повною і багатогранною характеристикою такого складного і тонкого переживання, як естетичне задоволення, слід погодитися зі Стагірітом,

що пізнавальне задоволення є важливим елементом естетичного переживання, і що однією з головних чеснот мистецтва є його пізнавальна цінність» [11].

Звичайно, не можна сказати, що все популярне мистецтво має пізнавальну цінність. Однак у цьому випадку йдеться радше про те, як глядач розуміє поняття «пізнання». Популярне мистецтво задовольняє естетичні потреби багатьох людей. Воно виконує не тільки розважальну функцію, але в деяких випадках також пізнавальну, виховну і компенсаторну (дає можливість пережити «замісні» емоції, в тому числі катарсис). Отже, коли говорять про масову культуру, то більше підкреслюють її повторюваність, стандартизованість, простоту (з якою асоціюється певна імпліцитна девальвація). Коли ж говорять про популярну культуру, то наголошують на її відкритості, доступності, демократичності та універсальності. Популярна культура є універсальною, але загалом гетерогенною, а отже, не масовою.

Мечислав Галушка, в роботі «Між задоволенням і ритуалом. Телесеріали в популярній культурі», аналізуючи дебати навколо популярної культури, робить кілька висновків: популярна культура є соціальним фактом, що входить у різні сфери повсякденного життя людей, часто повністю заповнюючи дозвілля, і має значний вплив на ритм повсякденного життя; у зв'язку з цивілізаційними змінами, особливо з розвитком нових електронних засобів масової інформації та формуванням так званого постмодерного суспільства, розмежування між високою та масовою культурою втрачає сенс; популярна культура — це розвага, це час насолоди, і вона є насолодою сама по собі; у популярній культурі, незважаючи на її жанрове розмаїття, домінують споживацько-гедоністичні цінності та досвіди; популярна культура є джерелом натхнення та ідентифікації, формує стиль життя, моду, впливає на бачення світу та формулювання прагнень, особливо для молоді [14].

Популярна культура — складне явище, як соціально, так і естетично.

Вітольд Якубовскі наполягає на тому, що популярна культура та мистецтво — це місце, де соціалізується не лише молоде покоління. Кумири популярної музики, герої телешоу, моделі та актори мають величезний вплив на формування естетичної чутливості, пізнавальної цікавості та ідентичності сучасної людини. Саме популярність (розуміється як універсальність, а не доступність) різних явищ сучасної культури є важливою з педагогічної точки зору.

Американський культуролог Джон Сібрук говорить про виникнення такого феномена як *povrow*, тобто культури, де розмежування на високу (елітарну) і низьку (популярну / масову) просто знімається, причому він пов'язує це з появою комп'ютерних ігор і популярної музики [26]. В цій думці є раціональне зерно. Ми легко можемо собі уявити людину, яка отримує задоволення від прослуховування

⁴ Аналізу естетичних теорій щодо популярної культури буде присвячено окрему статтю.

і класичної музики, і від джазу, який ще відносно недавно вважали музикою «низькою», і більше того, від популярної музики. Американські блокбастери та серіали дивляться люди з абсолютно різним рівнем освіти, соціальним і культурним бекграундом, те саме можна сказати і про тих, хто читає книжки про Гаррі Поттера.

Отже, популярний означає однаково поширений, практикований майже всіма, як у наш час, так і в минулому. «Суть його полягає в емоційному зв'язку глядача з коментованою в ньому проблемою — герої популярної культури вплутуються в пригоди, які не чужі глядачеві, він часто задає собі ці питання, він опиняється в само ситуаціях, що і герої серіалу. Популярна культура не функціонує, якщо вона не апелює до підсвідомості глядача, його страхів, надій і мрій, якщо вона не звертається до повсякденних міфів і не створює нових. Тільки тоді вона може бути популярною» [20].

Більшість дослідників згодні з тим, що популярна культура — це сукупність матеріальних і духовних цінностей, близьких до повсякденного досвіду і включених у повсякденність; завдяки популярній культурі мистецтво проникає у звичай та умови повсякденного життя. Популярна культура дозволяє великим гетерогенним масам людей колективно ідентифікуватися.

Висновки. Сучасна людина формується під впливом образів популярної культури, які супроводжують її всюди. Ця культура плінна, об'єднує найважливіші питання повсякденного життя і є одночасно фільтром, через який людина дивиться на навколишній світ, і інструментом, за допомогою якого вона взаємодіє з ним. Одним з найважливіших способів впливу популярної культури на суспільство є її здатність формувати переконання і погляди своєї аудиторії. Популярні книги, фільми та телевізійні програми часто представляють певні способи життя чи ідеології як омріяні чи бажані. Популярна культура та популярне мистецтво пов'язані з розважальною, дозвільною та рекреаційною сферою людського життя. Популярна культура — це не так культура мистецьких об'єктів та образів, як сукупність культурних заходів, через які мистецтво проникає у звичай та умови повсякденного життя. Не існує жанрів або творів, які можна було б назвати популярними заздалегідь. Вони стають популярними завдяки інтерпретації реципієнтами. Таким чином, не існує популярної культури,

що розуміється як сукупність творів і повідомлень з певними властивостями чи цінностями, а є популярні прочитання різних культурних творів.

Нині чимало європейських університетів мають інститути, яку вивчають популярну культуру, популярну літературу, популярне мистецтво. Особливу увагу приділяють питанню культуротворчого потенціалу популярної культури. Порушують питання залучення зразків (творів) популярної до освітнього процесу й навіть медицини. Так, психотерапевти навіть почали використовувати гру «Dungeons & Dragons», щоб допомогти дітям з особливими потребами розкритися, а дітям з аутизмом радять грати в «D&D» для розвитку соціальних навичок. Зразки популярної культури використовують у педагогіці, наприклад, комікси. Вважається, що комікси для дітей — це не лише захоплива розвага, а й чудова підтримка навчального та емоційного процесу дитини. Піктографічна оповідь полегшує сприйняття змісту і водночас залучає читача до інтерпретації ілюстрацій, що стимулює творче мислення. Читання коміксів підтримує мовний розвиток дитини. Короткі динамічні діалоги допомагають вчити нові слова та фрази, заохочуючи до самостійного читання. Комікси також вчать будувати соціальні стосунки. Персонажі мальованих історій часто переживають різні емоції, що дозволяє наймолодшим читачам краще зрозуміти їх і впоратися зі схожими ситуаціями в реальному житті.

Починаючи з 1990-х років в англо-американській традиції словосполучення «масова культура» майже заступає термін «популярна культура». Наразі у світі поняття «масова» та «елітарна культура» розмежовують. Масову культуру розуміють як те, що створено «на конвеєрі» і не приносить задоволення чи рекреації (як популярна культура). Якщо говорити термінологією сфери моди: існує одяг від haute couture (висока мода, високе шиття), prêt-à-porter (одяг для всіх, створений за дизайном провідних модельєрів) і є створений у Китаї «ширпотреб»⁵. У цьому випадку популярна культура — це прет-а-порте, вона близька до повсякденного досвіду, пропонує замислитися над сьогоденням і водночас дає надію, іноді дає можливість пережити катарсис і має рекреаційний потенціал. Безумовно, впливи популярної культури можуть бути як позитивні, так негативні, але саме це доводить необхідність ретельного дослідження феномену популярної культури.

Література

1. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі / пер. з англ. О. Гриценка, Т. Гарастович, Н. Гончаренко, А. Гриценко. Київ: УЦКД, 2001. 376 с.
2. Гундорова Т. І. Висока культура і популярна культура: слов'янський контекст // Слово і Час. Науково-теоретичний журнал НАН України. 2008. № 9. С. 52–63.
3. Гурова І. В. Популярна культура як практика створення смислів і значень // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2022. № 3. С. 23–28.
4. Ковбасюк С. А. Популярна культура ранньомодерних Нідерландів (1480-ті — 1580-ті рр.): дис. ... канд. іст. наук: 07.00.02 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2016. 278 с.

⁵ Дякую за ідею порівняння високої культури з масовою через поняття «от кутюр» та «прет-а-порте» кандидату архітектури Н. М. Кондель-Перміновій під час дискусії, яка відбулась 11.03.2024 в ІПСМ НАМУ.

5. Лютий Т. В. Масова і популярна культура: проблема демаркації. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/41cbc240-0baa-408d-bd7f-ba9c47891a8d/content> (дата звернення: 20.03.2025)
6. Матвійчук Б. С. Культуротворчий потенціал реклами: естетичні виміри: дис. ... канд. культурології: 26.00.01 / НАКККиМ. Київ, 2017. 201 с.
7. Arnold M. Culture and anarchy; an essay in political and social criticism. London: Smith, Elder & Co. at No. 15 Waterloo Place, 1869. 332 p.
8. Chambers I. Popular Culture: The Metropolitan Experience. London: Routledge, 1986. 260 p.
9. Dyer R. Introduction to the 2018 Edition // Hall S., Whannel P. The Popular Arts. London: Duke University Press, 2018. P. VII–XXVI.
10. Dziemidok B. Podmiot percepcji dzieła sztuki w kulturze postmodernistycznej // Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu / red. T. Szkółut. Lublin: Wyd. UMCS, 1992. S. 125–131.
11. Dziemidok B. Czy sens i znaczenie współczesnej sztuki popularnej sprowadza się do jej wartości rozrywkowych? URL: <https://academic-journals.eu/download/4-estety.PDF> (access date: 20.03.2024).
12. Eco U. Apocalypse postponed. London: The British Film Institute; Indiana University Press, 1994. 236 p.
13. Fiske, J. Zrozumieć kulturę popularną / Przekład K. Sawicka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. 217 s.
14. Gałuszka M. Między przyjemnością a rytuałem: serial telewizyjny w kulturze popularnej: rozprawa habilitacyjna. Łódź: Akademia Medyczna w Łodzi, 1996. 264 s.
15. Gans H. J., Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste. New York: Basic Books, 1974. 211 p.
16. Gramsci A. Working-Class Education and Culture // The Gramsci reader: selected writings, 1916–1935 / edited by David Forgacs. New York: Schocken Books, 1988. P. 53–75.
17. Hall S., Whannel P. The Popular Arts. London: Duke University Press, 2018. 432 p.
18. Horkheimer M., Adorno T. Dialectic Of Enlightenment. Stanford: Stanford University Press, 2002. 305 p.
19. Jakubowski, W. Edukacja w świecie kultury popularnej. Kraków: Impuls, 2011. 248 s.
20. Jakubowski W. Popkulturowe ilustracje utopii społecznych, czyli o edukacyjnym potencjale kultury popularnej. URL: https://repozytorium.uni.wroc.pl/Content/109620/PDF/05_Jakubowski_Witold_Popkulturowe_ilustracje_utopii_spolecznych_czyli_o_edukacyjnym_potencjale_kultury_popularnej.pdf (access date: 02.03.2024).
21. Krajewski, M. Kultury kultury popularnej. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2005. 340 s.
22. Le Goff J. Time, work & culture in the Middle Ages. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. 384 p.
23. Mandrou R. De la culture populaire aux 17e et 18e siècles: La Bibliothèque bleue de Troyes. URL: <https://hps.master.univ-paris-diderot.fr/sites/hps.master.univ-paris-diderot.fr/files/u566/7-Mandrou-de%20la%20culture%20populaire.pdf> (access date: 22.03.2025).
24. Pestalozzi's Address to the British Public. 1818. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=i6BDAAAACAAJ&pg=GBS.PA2&hl=uk> (access date: 22.03.2025).
25. Pomostowski P. Między kulturą wysoką a kulturą popularną. O muzyce George'a Gershwin w Manhattanie Woody'ego Allena // Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication. 2013. T. 12. Nr 21. P. 243–255.
26. Seabrook J. No brow: the culture of marketing, the marketing of culture. 2000. URL: <https://archive.org/details/nobrow00john> (access date: 02.03.2025).
27. Shusterman R. Surface and Depth. Dialectics of Criticism and Culture. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2002. 298 p.
28. Storey J. Cultural theory and Popular culture. An introduction. 2012. URL: <https://blogs.bgsu.edu/span6350/files/2012/08/Cultural-Theory-and-Popular-Culture.pdf> (access date: 22.02.2025).
29. Williams R. Keywords. New York: Oxford University Press. 1983. 341 p.

References

- Arnold, M. (1869). *Culture and anarchy: An essay in political and social criticism*. London: Smith, Elder & Co.
- Berk, P. (2001). *Populiarna kultura v rannomodernii Yevropi* [Popular culture in early modern Europe] (O. Hrytsenko, T. Harastovych, N. Honcharenko, & A. Hrytsenko, Trans.). Kyiv: UCzKD [in Ukrainian].
- Chambers, I. (1986). *Popular culture: The metropolitan experience*. London: Routledge.
- Dyer, R. (2018). Introduction to the 2018 edition. In S. Hall & P. Whannel, *The popular arts* (pp. vii–xxvi). London: Duke University Press.
- Dziemidok, B. (1992). Podmiot percepcji dzieła sztuki w kulturze postmodernistycznej [The subject of art perception in postmodern culture]. In T. Szkółut (Ed.), *Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu* [Transformations of contemporary artistic consciousness: Around postmodernism] (pp. 125–131). Lublin: UMCS [in Polish].
- Dziemidok, B. (n.d.). Czy sens i znaczenie współczesnej sztuki popularnej sprowadza się do jej wartości rozrywkowych? [Do the meaning and significance of contemporary popular art reduce to its entertainment value?]. Retrieved

- from <https://academic-journals.eu/download/4estety>. PDF [in Polish].
- Eco, U. (1994). *Apocalypse postponed*. London: British Film Institute; Indiana University Press.
- Fiske, J. (2010). *Zrozumieć kulturę popularną* [Understanding popular culture] (K. Sawicka, Trans.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego [in Polish].
- Gałaszka, M. (1996). *Między przyjemnością a rytuałem: serial telewizyjny w kulturze popularnej* [Between pleasure and ritual: The TV series in popular culture]. Habilitation thesis, Akademia Medyczna w Łodzi [in Polish].
- Gans, H.J. (1974). *Popular culture and high culture: An analysis and evaluation of taste*. New York: Basic Books.
- Gramsci, A. (1988). Working-class education and culture. In D. Forgacs (Ed.), *The Gramsci reader: Selected writings, 1916–1935* (pp.53–75). New York: Schocken Books.
- Gundorova, T. (2008). Vysoka kultura i populiarna kultura: slovianskyi kontekst [High culture and popular culture: The Slavic context]. *Slovo i Chas: Naukovo-teoretychnyi zhurnal NAN Ukrainy*, 9, 52–63 [in Ukrainian]
- Gurova, I. V. (2002). Populiarna kultura yak praktyka stvorennia smysliv i znachen [Popular culture as a practice of meaning and signification]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 23–28 [in Ukrainian].
- Hall, S., & Whannel, P. (2018). *The popular arts*. London: Duke University Press.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (2002). *Dialectic of enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.
- Jakubowski, W. (2011). *Edukacja w świecie kultury popularnej* [Education in the world of popular culture]. Kraków: Impuls [in Polish].
- Jakubowski, W. (n.d.). Popkulturowe ilustracje utopii społecznych, czyli o edukacyjnym potencjale kultury popularnej [Pop-cultural illustrations of social utopias: On the educational potential of popular culture]. Retrieved from https://repozytorium.uni.wroc.pl/Content/109620/PDF/05_Jakubowski_Witold_Popkulturowe_ilustracje_utopii_spoecznych_czyli_o_edukacyjnym_potencjale_kultury_popularnej.pdf [in Polish].
- Kovbasiuk, S. (2016). *Populiarna kultura rannomodernykh Niderlandiv (1480-ti–1580-ti rr.)* [Popular culture of the early modern Netherlands (1480s–1580s)] [Unpublished candidate's thesis, Taras Shevchenko National University of Kyiv] [in Ukrainian].
- Krajewski, M. (2005). *Kultury kultury popularnej* [Cultures of popular culture]. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza [in Polish].
- Le Goff, J. (1980). *Time, work & culture in the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lyutyi, T. V. (n.d.). Masova i populiarna kultura: problema demarkatsii [Mass and popular culture: The problem of demarcation]. Retrieved from <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/41cbc240-0baa-408d-bd7f-ba9c47891a8d/content> [in Ukrainian]
- Mandrou, R. (n.d.). *De la culture populaire aux 17e et 18e siècles: La Bibliothèque bleue de Troyes* [On popular culture in the 17th and 18th centuries: The Blue Library of Troyes]. Retrieved from <https://hps.master.univ-paris-diderot.fr/sites/hps.master.univ-paris-diderot.fr/files/u566/7-Mandrou-de%20la%20culture%20populaire.pdf> [in French].
- Matviichuk, B. S. (2017). *Kulturotvorchyi potentsial reklamy: estetychni vymiry* [The cultural potential of advertising: Aesthetic dimensions] [Unpublished candidate's thesis, NAKKKiM, Kyiv, Ukraine] [in Ukrainian].
- Pestalozzi, J. H. (1818). *Pestalozzi's address to the British public*. Retrieved from <https://play.google.com/books/reader?id=i6BDAAAACAAJ&pg=GBS.PA2&hl=uk>
- Pomostowski, P. (2013). Między kulturą wysoką a kulturą popularną: O muzyce George'a Gershwin w Manhattanie Woody'ego Allena [Between high and popular culture: On George Gershwin's music in Woody Allen's *Manhattan*]. *Images: The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 12(21) [in Polish].
- Seabrook, J. (2000). *No brow: The culture of marketing, the marketing of culture*. Retrieved from <https://archive.org/details/nobrow00john>
- Shusterman, R. (2002). *Surface and depth: Dialectics of criticism and culture*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Storey, J. (2012). *Cultural theory and popular culture: An introduction*. Retrieved from <https://blogs.bgsu.edu/span6350/files/2012/08/Cultural-Theory-and-Popular-Culture.pdf>
Williams, R. (1983). *Keywords*. New York: Oxford University Press.

Zhukova N.

Popular Culture: Systematization Of Cultural Theories

Abstract. The late twentieth and early twenty-first centuries are characterized by the fact that mass culture has become the dominant means of influencing human civilization through the values, views, attitudes, and forms of expression it produces and proclaims. Popular culture is the culture of everyday life. A modern person is shaped by the images of popular culture that accompany them everywhere. Most contemporary European scholars emphasize the diversity of popular culture and its influence (both negative and positive), which cannot be underestimated. The paper attempts to systematize cultural studies on the phenomenon of popular culture. The author notes, on the one hand, the contradictory nature of existing theories on popular culture, and, on the other hand, emphasizes that this contradiction encourages scholars to carefully analyze this phenomenon and its impact on various aspects of human life.

Keywords: popular culture, mass culture, elite culture, high/low dichotomy, popular art, advertising, computer games.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2025

Ольга Рижова

доктор мистецтвознавства, провідний
науковий співробітник, Національний
заповідник «Києво-Печерська лавра»

e-mail: olgaryzhova2019@gmail.com | orcid.org/0000-0003-2270-9419

Olga Ryzhova

Doctor of Art Studies, Leading Research Fellow,
National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra"

Інна Івакіна

завідувач науково-дослідного сектору збереження пам'яток
образотворчого мистецтва, книг та документальних
матеріалів відділу науково-фондової роботи Національного
заповідника «Києво-Печерська лавра»

e-mail: ivakinainna32@gmail.com | orcid.org/0009-0003-7684-6037

Inna Ivakina

Head of the Department for the Protection
of Monuments of Fine Arts, Books and Documents
of the National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra"

«Собор Києво-Печерських святих» як відображення загальнохристиянського ідеалу в художній культурі Києва “The Council of the Kyiv-Pechersk Saints” as a Reflection of the General Christian Ideal in the Kyiv Art Culture

Анотація. За допомогою компаративного аналізу композиції «Собор Києво-Печерських святих» у пам'ятках київського образотворчого мистецтва — стінопису, живопису, гравюрі, металі — розкрито взаємозв'язок мистецтва і релігії як компонентів художньої та духовної культури. Проведено мистецтвознавче та культурологічне вивчення сюжетних аналогій із колекції Національного заповідника «Києво-Печерська Лавра» та Національного художнього музею України; розкрито їхні художні особливості й основні іконографічні ознаки, простежено зв'язок зображень із вербальними джерелами, визначено знаковість цього сюжету для київської художньої культури. Доведено, що усне слово та записані свідчення святості стали основою офіційного визнання Церквою феномену Києво-Печерських святих. Показано, що новоутворена і сформована в лоні киево-лаврського богослов'я церковна традиція шанування соборної пам'яті Отців Києво-Печерських відобразилась в образотворчому мистецтві — іконографії композиції «Собор Києво-Печерських святих», де композиція сюжету відображає і фіксує процес шанування соборної пам'яті Святих. Наголошено принцип, за яким формувався критерій належності до Собору Печерських святих — це принцип бібліографічно-поховальний, який передбачав перебування мощів в обителі, насамперед у печерах, а також біографічний зв'язок подвижників із Печерським монастирем. Зазначено, що композиція «Собор Києво-Печерських святих» — це цілісна картина історії печерської святості, де образи печерських отців представляють загальнохристиянський ідеал. Додатковими смисловими пластами творів із сюжетом «Собор Києво-Печерських святих» є теми особливого шанування киево-лаврських святих — Великої Лаврської церкви та ікони «Успіння Пресвятої Богородиці». Доведено, що атрибутивними ознаками київських композицій є зображення західного фасаду Успенського собору, вінець, що лежить на землі перед преп. Фьодором князем Острозьким та преп. Лонгін Воротар Печерський, зображений у ракурсі, а також текст кондака «Собору преподобних отців Києво-Печерських». Зазначено, що однією з останніх Соборних композицій в лаврському мистецтві стали монументальні розписи лаврського художника В. Соніна; його композиція є просторово-образотворчим комплексом і свідчить про органічний зв'язок храму будівництва та образотворчого мистецтва Церкви з богослов'ям.

Ключові слова: Собор Печерських святих, художня культура, образотворче мистецтво, Національний заповідник «Києво-Печерська лавра».

Постановка проблеми. Для розуміння закономірностей розвитку художньої культури Києва найважливішою умовою є знання її походжень і специфіки. Враховуючи, що Київ — це місто з власними давніми християнськими традиціями, то головну роль у формуванні київського осередку від початку відігравав

взаємозв'язок мистецтва й релігії — саме духовний компонент став підґрунтям сюжетів та композицій образотворчого мистецтва. А греко-візантійська сакральна спадщина та концентрація художнього життя у межах монастирів стали базою для формування київського культурного простору. Візантійська орієнтація

київської культури домінувала аж до XVI — першої половини XVII століття; із середини XVII сторіччя київська школа вже входила в орбіту художнього впливу країн Європи. Натомість у Лаврі через особливості її власних монастирських традицій, зокрема спадкоємності зі Святою горою Афон, склався свій «культурний клімат», де, як і раніше, панувала візантійська художня традиція. На лаврських теренах ця тенденція набула назви «грецької». Така назва — «грецька» — зафіксована від початку в Патерику: «Антоній же и Феодосіе, призвавши всю братію и въпросиша Грѣкъ <...>», «Такоже и от Грѣкъ иконѣ пришедши с мастеры <...>», «Преподобный же Алимпій преданъ бываеъ родителема своима на учение иконѣнаго писанія. Егда бо Греческыи писци изъ Царяграда волею божіею и пречиста его матере приведени біша ну́жею писати церкви Печерскыа <...>» [1, с. 5, 8, 172].

Отже, лаврська традиція, як художня, так і духовна, протягом усього свого існування зберігала догматичну іконічну традицію з оперттям на візантійські та афонські пам'ятки — тобто візантійсько-грецьку релігійну культуру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема чернецтва була однією з домінантних у київському образотворчому мистецтві. Насамперед матеріали Патерики, його сюжетно завершені оповідання стають базою для складання іконографії багатьох сюжетів у гравюрах, які пов'язані із зображенням святих преподобних Отців Печерських [18, с. 29–128; 16; 17; 9, с. 233–242; 10, с. 162–172; 11, с. 93–96]. У таких сюжетах, як «Собор Печерських Святих» [3, с. 69–79], образи свв. прпп. Антонія і Феодосія Печерських [6, с. 82–90; 7, с. 119–122; 8, с. 220–223], ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» з предстоячими прпп. Антонієм і Феодосієм [13, с. 348–352], композиціях із зображенням Великої Лаврської церкви [15, с. 27–41; 12, с. 83–88] відбилася тема вшанування лаврських святих і святинь.

Основною метою статті є компаративний аналіз композиції «Собор Києво-Печерських святих» у пам'ятках київського образотворчого мистецтва — стінопису, живопису, гравюрі, метали та розкриття взаємозв'язків мистецтва й релігії як компонентів художньої та духовної культури.

Виклад основного матеріалу. Києво-Печерський монастир був осередком історико-культурних зв'язків Стародавньої Русі з усім східнохристиянським світом. Засновники обителі преподобні Антоній († 1073) і Феодосій († 1074), які втілили у своєму житті два типи чернецтва — єгипетсько-сирійський і палестинський, самотність і діяльне служіння світу, вважаються «першоначалниками» чернецтва на Русі. Саме з часу їхнього поселення в печерах на крутому березі Дніпра починається історія Печерського монастиря, першого згадуваного в давньоруських літописах. Тут

виник центр літописання, було створено книгописну та іконописну майстерні. Приклади подвижницького життя печерських святих та глибокі духовні пласти, що містяться в Києво-Печерському патерику, привертали увагу багатьох сучасників і ставали духовним орієнтиром для наступних поколінь як чернечих, так і мирян. Києво-Печерським святым, зображеним у Патериці та творах образотворчого мистецтва у всій повноті притаманні риси конкретної людини, вписаної в певну епоху; і водночас вони височіють над нею, вказуючи шлях у майбутнє [14, с. 59].

Відомості про долю насельників монастиря, що містяться в Києво-Печерському патерику, важливі як образи для наслідування, образи ідеальні, що втілили в собі всі християнські чесноти. Так, преподобний Мойсей Угрін був одним із трьох братів-угорців, які прийшли на службу до давньоруських князів; другий, Георгій, служив святому князю Борису і був убитий разом з ним; обидва брати втілюють у собі риси ідеалу моральної чистоти та вірності («О преподобнѣмъ Моисіи Угринѣ. Слово 30») У своєму смиренному трудництві Микола Святоша, з князів Чернігівських, перший князь-інок на Русі — є ідеалом смирення, молитви та працьовитості («О преподобнѣмъ Святоши князи Черниговском. Слово 20»). Князь проходив послух на кухні, на городі, потім три роки був воротарем, служив при трапезній; свої великі кошти він використовував на допомогу бідним і на «церковну будову», в монастир пожертвував чимало книг. «Лечец» Агапіт — лікар «безмездний» — який присвячує себе догляду за хворими; все його життя присвячене любові до страждених («О святѣмъ и блаженѣмъ Агапитѣ, безмѣздномъ врачю. Слово 27»). Прп. Алімпій, учень греків, світлий художник, теж трудивник, який не дає відпочинку своїй руці; нестяжатель, що роздає бідним свою винагороду, обвинувачений, переслідуваний братами-ченцями, але лагідний, нікого не карає, покладає надії на небесні сили. Його чудові фарби здійснюють зцілення прокаженого, і ангели в тілі пишуть за нього ікони («О [...] Алимпіи Иконницѣ. Слово 34»).

Ідеал воїна, ідеал князя-правителя, лікаря та іконописця — це ті моральні загальнохристиянські ідеали, на яких виховувалося не одне покоління наших предків, це особливий світ святості та моральний фундамент, який завжди був затребуваний у суспільному житті.

Таким чином, з часом два джерела свідчень святості Отців Печерських — усне слово та записані свідчення — стали основою офіційного визнання Церквою феномену Печерських святих.

Процес соборної канонізації святих Києво-Печерського монастиря, започаткований у XVII столітті з ініціативи київського митрополита Петра Могили († 1647), завершився до середини XIX сторіччя встановленням їхньої спільної пам'яті.

У січні 1619 року із друкарні Києво-Печерської лаври вийшов у світ «Анфологійон або Обрана Мінея на весь рік», його поправив та частково переклав з грецької мови Іов Борецький († 1631) і відредагував архімандрит Києво-Печерської лаври Захарій Копистенський († 1627). Він вніс імена деяких здавна шанованих Києво-Печерських святих у святкову Мінею поряд з іменами загальноцерковних святих; здебільшого це преподобні, мощі яких спочивають в Антонієвій печері, і лише прп. Феодосій Печерський та прп. Єфросинія, ігум. Полоцька, що спочивають у Феодосієвій печері [5, с. 48–49].

У 1643 році на замовлення свт. Петра Могили, священноінок Мелетій Сириг († 1662) написав стихири і канон: «Преподобних отців Печерських і всіх святих, що в Малій Росії просіяли», надрукований у Київському акафістнику 1764 року; центральна частина цієї служби присвячена святим Києво-Печерської лаври. Композиційно канон — ніби містична подорож — Мелетій немов іде по київських печерах, поклоняючись спочиваючим там преподобним. В «Каноні преподобним отцям Печерським. Глас 8» згадуються преподобні, які спочивають в Антонієвій печері, і знову тільки прп. Феодосій і прп. Єфросинія, ігум. Полоцька, мощі якої упокоєні у Феодосієвій печері. Імена непечерських святих повністю зосереджені у дев'ятій пісні канону. Починаючи з 1866 року, службу священноінока Мелетія кілька разів перевидавали («Служба преподобным отцам Печерским и всем святым, в Малой России просиявшим, напечатанная из акафистов с канонами. Киев: Тип. Киево-Печерской Успенской Лавры», 1866) [14, с. 358–359].

Святитель Димитрій Ростовський (1651–1709), на прохання багатого громадянина м. Устюга Івана Федорова Протодіяконова та парафіянина Вознесенської церкви з престолом на честь преподобних Антонія та Феодосія Києво-Печерських, у 1703 році, на честь закінчення будівництва церкви, написав один із канонів «Преподобним та богоносним отцем нашим Антонію та Феодосію Києво-Печерським» [14, с. 361]. Своєрідним відображенням вербальної традиції прославлення Антонія та Феодосія як родоначальників обителі стала композиція, де Отці зображені праворуч та ліворуч від Успенського собору головного храму Києво-Печерського монастиря, а зверху їх осяєє благословенням Богородиці з Немовлям на лоні. Як аналогії див., наприклад, ікону «Преподобні Антоній та Феодосій Печерські» 1767 року¹, та спідню дошку книги «Мінея, місяць липень», 1787 року друкарні Києво-Печерської Лаври².

За часів архімандрита Варлаама Ясинського († 1707, Київ) в Києво-Печерському монастирі було встановлено святкування Соборів преподобних отців Ближніх (у першу суботу по відданні свята Воздвиження Хреста Господнього) і Дальніх печер (28 серпня). Завершився процес соборної канонізації святих Києво-Печерського монастиря до середини XIX століття (1843) встановленням загальної пам'яті преподобних Ближніх печер із преподобними Дальніх печер (Собор всіх преподобних отців Києво-Печерських) в неділю другу Великого посту [14, с. 359].

«Критерієм приналежності до Собору Печерських святих стає принцип бібліографічно-поховальний» який передбачав перебування мощів в обителі, насамперед в печерах, а також біографічний зв'язок подвижників із Печерським монастирем. На іконі зображені Печерські святі, житія яких містяться в складі Києво-Печерського патерика. Як одним із перших «молитовних звернень <...> друкованим словом» до Собору Печерських святих є «Правило молебне до преподобних Отців наших Печерських і всіх Святих, що в Малій Росії просіяли, співане, коли і де хто воліє» (1643), де згадувались «святі поховані в печерах та святі які згадувались у Патерику, але не були похованими в Печерському монастирі» [4, с. 103].

Отже, новоутворена і сформована в лоні киево-лаврського богослов'я *церковна традиція шанування соборної пам'яті святих, упокоєних в Антонієвих (Ближніх) та Феодосієвих (Дальніх) печерах Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври* відбилася в образотворчому мистецтві — іконографії композиції «Собор Києво-Печерських святих»; композиція сюжету відображає і фіксує процес соборної канонізації святих Києво-Печерського монастиря.

Зараз у межах іконографії «Собору Києво-Печерських святих» відомі дві композиції, які розвивалися та використовувалися у пам'ятках киево-лаврської традиції паралельно та одночасно.

Образ із намісного ряду іконостаса 1719–1729 років Успенського собору Києво-Печерської лаври [3, с. 69–79]³ є найбільш ранньою з відомих нам пам'яток образотворчої киево-лаврської «Соборної» традиції.

Преподобні розділені на дві групи: ті, хто трудився у Ближніх (Антонієвих) печерах і чийі мощі спочивають там (у лівій частині композиції), і ті — що подвизалися в Дальніх (Феодосієвих) печерах (у правій частині ікони). На передньому плані зображені прпп. Антоній і Феодосій в оточенні першосвятителів; в лівій частині ікони — прп. Антоній

¹ Інв. № КПА-Ж-138 НЗ «КПА» дерево, олія, 42,0 × 28,0 см.

² Інв. № КПА-КН-476, НЗ «КПА» 1 тит. арк. + 292 арк. Папір, шкіра, друк, гравюра, тиснення. 31,5 × 19,5 см. На чільній дошці оправи середник з композицією «Розп'яття з пристоячими», на спідній — середник із зображенням Преподобних Антонія і Феодосія обабіч Успенського собору під покровом Богородиці-Знамення.

³ Інв. № И 305, НХМУ.

Першоначальник (+ 1073) в оточенні Микити, єпископа Новгородського (+ 1109), прп. Полікарпа, архімандрита Печерського (+ 1182), прп. Єфрема, єпископа Переяславського (+ 1098), Михаїла, першого митрополита Київського (+ 992), прп. Меркурія, єпископа Смоленського (+ 1239); по центру — в чернечих вбраннях прп. Микола Святоша, князь Чернігівський (+ 1143), прп. Феодор, князь Острозький (+ бл. 1483); в правій частині ікони — прп. Феодосій Печерський (+ 1074), прп. Силуян, схимник (Чудотворець, XIII–XIV століття), прп. Лонгин Воротар (XIII–XIV століття), прп. Ігнатій, архімандрит (+ 1435), прп. Феофіл, архієпископ Новгородський (+ ок. 1482).

Далі, в лівій частині композиції, за прп. Антонієм, рядами, зображені: прмч. Євстратій Печерський (+ 1097); прп. Стефан, ігумен Печерський, єпископ Володимир-Волинський (+ 1094), улюблений учень прп. Феодосія Печерського; прп. Никон Печерський (+ 1088), ігумен; прп. Авраамій Трудолюбивий, Печерський (XII–XIII століття); свт. Микита Печерський (+ 1109), Новгородський, затвірник, єпископ; прп. Никон Сухий, Печерський (XI–XII сторіччя); прп. Ісаакій Печерський (+ бл. 1090), затвірник, Христа ради юродивий; прп. Мойсей Угрин, Печерський (бл. 1043); прмч. Феодор Печерський (+ 1098) і прмч. Василій (+ 1098); прп. Пімен Многоболезний, Печерський (+ бл. 1110); прп. Арефа Печерський (+ 1190), чудотворець; прп. Матфій Печерський, Прозорливий (+ 1078–1088); прп. Агапіт Печерський (кінець XI — початок XII сторіччя), лікар («лічець») безкорисливий; прп. [Да]міан Печерський, целебник (+ 1062–1074), пресвітер; прп. Сп[иридон Печерський] (+ XII сторіччя), профсорник; прп. Никодим Печерський (XII сторіччя), профсорник; прп. Прохор Печерський, Лебедник, профсорник (+ 1107), чернець; прп. Григорій Печерський (XII століття), іконописець; прп. Аліпій Печерський (+ бл. 1114), іконописець, ієромонах; прп. Никон Печерський (+ 1114), мученик; прп. Григорій Печерський (+ 1093), чудотворець; прп. Прохора Пресвітера; прп. Онисифір Печерський (+ 1148); прп. Еразм Печерський (+ бл. 1160); прп. Сисой Печерський (XIII сторіччя), затвірник; прп. Сильвестр Печерський (XII століття), ігумен; прп. Нек[та]ри[й], Послушливий, Печерський (XII сторіччя); прп. Онисим Печерський (XII–XIII століття), затвірник; прп. Онуфрій Мовчазний, Печерський (XII–XIII сторіччя); прп. Кукша, Печерський (+ після 1114 року); прп. Сергій Послушливий, Печерський (XII–XIII століття); прп. Феофан Печерський (XII сторіччя), постник. Крім преподобних, іме, на яких вказано, зображені угодники Божі, безіменні, усіх понад сорок, і вмц. Варвара з хрестом у правій руці, пальмовою гілкою і вежею — в лівій. Серед Печерських преподобних, що не іменувалися, відомо

тридцять угодників Божих, від яких збереглися мироточиві глави і дванадцять іконописців, грецьких, що побудували Велику Церкву. У правій частині композиції, за прп. Феодосієм, зображені (з другого ряду): прп. Веніамін Печерський (XIV століття), куюпець; прп. Панкратій Печерський (XIII сторіччя), ієромонах; прп. Григорій Печерський (XIV століття), затвірник; прп. Агафон Чудотворець Печерський (XIII–XIV сторіччя), целебник; прп. Лаврентій Печерський (XIII–XIV століття), затвірник; прп. Зінон Печерський (XIV сторіччя), постник і трудолюбець; прп. Пімен, постник, ігумен (+ 1141); прп. Захарія, постник, Печерський (XIII–XIV сторіччя); прп. Руф Печерський (XIV століття), затвірник; прп. Софроній Печерський (XIII сторіччя), затвірник; прп. Іпатій Печерський, целебник (XIV століття); прп. Касіян Послушник, затвірник, постник Печерський (XIII–XIV сторіччя); прп. Євфимій, схимник Печерський (XIV століття), мовчальник; прп. Тит Печерський (XIV сторіччя), воїн; прп. Павло послушливий, Печерський (XIII–XIV століття); прп. Меркурій Печерський (XIV століття); прп. Паїсій Печерський (XIV сторіччя); прп. Єфросинія Полоцька (бл. 1104–1173), ігуменя, в чернечому вбранні; прп. Іуліанія (+ бл. 1540–1550), княжна Ольшанська, праведна діва, з хрестом у правій руці, зображена поруч із прп. Єфросинією Полоцькою; прп. Памво Печерський (+ 1241), ієромонах, сповідник, затвірник; прп. Анатолій Печерський (+ XIII століття), трудник; прп. Макарій Печерський (XIII–XIV сторіччя), диякон; прп. Нестор не книжний, Печерський (XIV століття); прп. Мардарій Печерський (XIII сторіччя), затвірник; прп. Арсеній Працелюбний, Печерський (XIV століття); св. отр. Геронтій Печерський (XIV сторіччя), канонарх; св. отр. Леонтій Печерський (XIV століття), канонарх. Серед Печерських преподобних, що в Дальніх (Феодосієвих) печерах спочивають, також відомі угодники Божі, від яких збереглися мироточиві глави і часточка мощей святого немовляти, за Христа від Ірода убієнного (+ I століття); ймовірно, саме їхні зображення розташовані у верхній правій частині ікони (які не мають надписів).

У верхній частині ікони, по центру, представлено зображення Богоматері з Немовлям Христом. Богородиця постає в образі «Цариці миру» і «Владичиці небесної» — на Її голові корона, в руках Вона тримає скіпетр і державу, навколо Її трону янголи, а сам престол — на хмарах, в сяянні, золоті промені якого ллються на сонм печерських угодників.

Резюмуючи, варто зазначити, що лише простий перелік імен зображених на іконі святих немов малює цілісну картину історії печерської святості; у цій композиції наче звучать голоси історії. А фронтально-ярусна побудова композиції дозволяє не просто перерахувати всіх святих

ченців, а й зазначити види їхніх подвигів; зображені й пещери, що підіймаються до небес, як шлях до святості.

Такі композиції зустрічаємо в кліше «Собор Преподобних отців Печерських», другої половини XVIII століття, гравер Юхим⁴ та на форті книги «Служби Преподобним Отцям Печерським» (1763) друкарні Києво-Печерської лаври⁵.

На іконі 1767 року з іконостаса Хрестовоздвиженської церкви на Ближніх (Антонієвих) печерах Києво-Печерської Лаври серед Печерських святих, у центральній частині композиції представлені рівноапостольний князь Володимир і перші мученики князі Борис та Гліб. Ця традиція — введення в композицію Собору Києво-Печерських святих постатей св. рівнап. кн. Володимира та мучч. Бориса і Гліба — з'явилася при митрп. Петрі (Могили) у зв'язку зі здобуттям гробниці кн. Володимира в Десятинній церкві. За життя митр. Петра (Могили) було виконано зображення кн. Володимира у складі ктиторської композиції в розписах церкви Спаса-на-Берестові, у 1644 році афонськими художниками.

Водночас в іконографіях зазначених композицій розкривається тема *особливого шанування Богоматері як покровительниці обителі*.

Далі, у часі, другої половини XVIII — початку XX століть саме така композиція набула поширення в образотворчому мистецтві, але додається новий елемент — ікона «Успіння Божої Матері».

Композиції, де преподобні Отці Печерські представлені з головними святинами Києво-Печерської лаври — іконою «Успіння» та Успенським собором, присвяченим події Успіння Богоматері — набули значного поширення поряд з попередньою. Тут акцентується тема *особливого шанування киево-лаврських святих* [14, с. 58–59]. Створення Успенської Печерської церкви стало центральним за важливістю моментом у Києво-Печерському патерику завдяки перенесенню з Греції на Русь традиції особливого шанування Богоматері. Такі композиції в межах датування другої половини XVIII — XIX століть становлять найбільшу групу пам'яток, які зберігаються у фондовій колекції НЗ «Києво-Печерська лавра».

Важливим джерелом атрибуції є зображення на іконах західного фасаду Успенського собору, який

змінював свій вигляд протягом існування [15, с. 50–51, 58]. Зокрема, тричастковий бароковий фронтон, голуб — символ Святого Духа — на хресті центрального купола та заглиблений головний портал, з якими Велика Успенська церква зображена на досліджуваній іконі, були перебудовані у 1767 році за проектом архітектора С. Ковніра (1695–1786) [2, с. 116–130]. Таким Успенський собор зображений на двох іконах⁶, які датують початком та серединою XIX сторіччя.

Про належність ікон до пам'яток київського кола свідчать такі стійкі, протягом XVIII–XIX століть у київських пам'ятках іконографічні нюанси, як корона (вінець), що лежить землі перед преп. Фьодором князем Острозьким та преп. Лонгін Воротар Печерський, зображений у ракурсі. Схожі композиції бачимо на пам'ятках київського походження з колекції Заповідника — іконі на металі XIX століття⁷ та іконі другої половини XVIII сторіччя⁸ з Київської Голосіївської пустині, на обкладинці Євангелія напрестольного (1759)⁹ із Софійського собору, гравюрі XVIII століття¹⁰ та хромолітографії (1894) типографії Києво-Печерської лаври¹¹.

До атрибутивних ознак киево-лаврських композицій належить і текст кондака «Собору преподобних отців Києво-Печерських», глас 8, який розташований вздовж нижнього краю.

Ця коротка церковна пісня укладає в собі похвалу Печерським святим і передає головний зміст церковного свята — Собору преподобних отців Києво-Печерських; аналогічний напис бачимо на іконі Ж-197 із колекції НЗ «КПЛ».

Однією з останніх Соборних композицій в лаврському мистецтві стали монументальні розписи, які були виконані лаврським художником В. Д. Соніним (1852–1942) у 1905 році на щодах стін біля входу до Святих врат. Розміщення зображень святих було підпорядковане логіці архітектурного екстер'єру: на правій стіні був зображений «Собор преподобних Печерських Дальніх печер», ліворуч, відповідно — «Собор преподобних Печерських Ближніх печер». Витягнутий по горизонталі формат стін перетворив іконну фронтально-ярусну композицію на мотив ходи: Святі зображені тими, що виходять з печер на тлі дніпровських пейзажів; стилістично образи відповідали академічній традиції,

⁴ Інв. № КПЛ-КН-4586, НЗ «КПЛ». Дерево, різьблення; 14,7 × 10,5 см. По праву і ліву сторони зображені групи печерських угодників з Антонієм та Феодосієм на чолі. Між ними Успенський собор XVIII століття, зверху Богородиця з немовлям. Кліше підписано гравером «ЕФИМЪ».

⁵ Інв. № КПЛ-КН-2379, НЗ «КПЛ». 131 арк. Папір, шкіра, друк, гравюра, тиснення. 34,3 × 21,0 × 2,8 см. На форті зображено «Собор Прп. Отців Печерських Антонія і Феодосія».

⁶ КПЛ-Ж-273 та КПЛ-Ж-460, початок XIX, дерево, олія, оксамитова сорочка, металева вкладна пластина.

⁷ Інв. № КПЛ-Ж-1973, метал, олія.

⁸ Інв. № КПЛ-Ж-394, дерево, олія.

⁹ Інв. № КПЛ-КН 94.

¹⁰ Інв. № КПЛ-ГР-2082.

¹¹ Центральний музей ім. Андрія Рубльова, Москва.

яка на той час панувала у художньому житті Києва. Загалом, композиція Соніна В. стає просторово-образотворчим комплексом і свідчить про органічний зв'язок храмубудування та образотворчого мистецтва Церкви з богослов'ям.

Висновки. Таким чином, за допомогою компаративного аналізу композиції «Собор Києво-Печерських святих» в пам'ятках київського образотворчого мистецтва — стінописі, живописі, гравюрі, метали — розкрито взаємозв'язок мистецтва й релігії як компонентів художньої та духовної культури. Завдяки мистецтвознавчому та культурологічному вивченню сюжетних аналогій із колекції Національного заповідника «Києво-Печерська Лавра» та Національного художнього музею України розкрито художні особливості й основні іконографічні ознаки, простежено зв'язок зображень із вербальними джерелами, визначено знаковість цього сюжету для київської художньої культури.

Основою офіційного визнання Церквою феномену Києво-Печерських святих стали вербальні джерела — усне слово та записані свідчення святості у текстах Києво-Печерського Патерика. Новоутворена і сформована в лоні києво-лаврського богослов'я церковна традиція шанування соборної пам'яті Отців Києво-Печерських відбилася в образотворчому мистецтві — іконографії композиції «Собор Києво-Печерських святих», де композиція сюжету відображає і фіксує процес шанування

соборної пам'яті святих. Принцип, за яким формувався критерій належності до Собору Печерських святих — це принцип бібліографічно-поховальний, який передбачав перебування мощів в обителі, насамперед у печерах, а також біографічний зв'язок подвижників із Печерським монастирем.

Також композиція «Собор Києво-Печерських святих» — цілісна картина історії печерської святості, де святі Отці Печерські стають утіленням загальнохристиянського світового ідеалу.

Додатковими смисловими пластами творів із сюжетом «Собор Києво-Печерських святих» є теми особливого шанування києво-лаврських святих — Великої Лаврської церкви та ікони «Успіння Пресвятої Богородиці».

Важливим джерелом атрибуції київських композицій є зображення західного фасаду Успенського собору, корона (вінець), що лежить землі перед преп. Фьодором князем Острозьким та преп. Лонгін Воротар Печерський, зображений у ракурсі, а також текст кондака «Собору преподобних отців Києво-Печерських».

Однією з останніх Соборних композицій в лаврському мистецтві стали монументальні розписи лаврського художника В. Соніна; його композиція є просторово-образотворчим комплексом і свідчить про органічний зв'язок храмубудування та образотворчого мистецтва Церкви з богослов'ям.

Література

1. Абрамович Д. І. Києво-Печерський патерик. Київ: Час, 1991. 278 с.
2. Анісімов І. О. Деякі особливості архітектури Успенського собору Києво-Печерської Лаври за доби бароко // Лаврський альманах. Київ, 2005. Вип. 14. С. 116–130.
3. Белікова Г. О. Ікона «Собор преподобних Печерських» // Пам'ятки України: історія та культура. 2007. № 1. С. 69–79.
4. Дятлов В. А. До питання про структуру собору Києво-Печерських святих // Могилянські читання 2000 року: Києво-Печерська лавра в контексті світової історії. Київ, 2001. С. 100–105.
5. Кабанець Є. П. Історія печерської канонізації та стислі відомості про Печерських святих // Дива печер лаврських. Київ, 1997. С. 47–72.
6. Лопухіна О. В. Духовні образи преподобних Антонія та Феодосія в Києво-Печерському патерикі та традиція їх іконного зображення // Могилянські читання 1998 року: Києво-Печерський патерик — як феномен монастирської культури: матеріали щоріч. наук. конф. Київ: Фенікс, 1999. С. 82–90.
7. Лопухіна О. В. Іконографія преподобних Печерських у гравюрах лаврських видань XVII ст. Богословська думка і художній образ // Могилянські читання 2001 року: Літературна і видавнича діяльність Києво-Печерської Лаври XI–XX ст. Київ: КМ Academia, 2002. С. 119–122.
8. Лопухіна О. В. «Древо зі святими» у розписах фасаду Успенського собору XVII ст. і формування печерської іконографії // Могилянські читання 2016 року. Київ: Фенікс, 2017. С. 220–223.
9. Пуцко В. Г. До історії Києво-Печерської іконографії XVII ст. // Могилянські читання 2000 року: Києво-Печерська лавра в контексті світової історії. Київ: КМ Academia, 2001. С. 233–242.
10. Пуцко В. Г. Розп'яття в Києво-Печерській гравюрі першої половини XVII ст.: питання іконографії і стилю // Могилянські читання 2001 року: Літературна і видавнича діяльність Києво-Печерської Лаври XI–XX ст. Київ: КМ Academia, 2002. С. 162–172.
11. Рижова О. О. Книжкова гравюра як джерело іконографії Лаврського іконопису XVII–XVIII століття // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2014. № 4/5. С. 93–96.
12. Рижова О. О. Особливості іконографії зображень на іконах з Успенського собору Києво-Печерської Свято-Успенської Лаври // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. № 4. С. 83–88.
13. Рижова О. О. Стилістичні та іконографічні особливості ікони «Успіння» з колекції Національного художнього музею України // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 3. С. 348–352.
14. Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII–XVIII століть : [монографія]. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2020. 463 с.

15. Сіткарьова О.В. Успенський собор Києво-Печерської лаври. До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови. Київ: Свято-Успенська Києво-Печерська лавра, 2000. 232 с.

16. Степовик Д.В. Українська гравюра бароко: Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський. Київ: Кліо, 2012. 494 с.

17. Степовик Д.В. Іван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. Київ: Мистецтво, 1988. 159 с.

18. Фоменко В.М. «Патерик Печерський» у дереворізах Іллі та Прокопія // Українське мистецтвознавство. 1993. Вип. 1. С.29–128.

References

- Abramovych, D. (1991). *Kyievo-Pecherskyi pateryk* [Kiev-Pechersk Patericon]. Kyiv: Chas [in Ukrainian].
- Anisimov, I. (2005). Deiaiki osoblyvosti arkhitektury Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi Lavry za doby baroko [Some features of the architecture of the Assumption Cathedral of the Kiev-Pechersk Lavra in the Baroque hour]. *Lavrskyi almanakh*, 14, 116–130 [in Ukrainian].
- Bielikova, H. (2007). Ikona “Sobor prepodobnykh Pecherskykh” [Icon “The Council of the Saints of Pechersk”]. *Pamiatky Ukrainy: istoriia ta kultura*, 1, 69–79 [in Ukrainian].
- Diatlov, V. (2001). Do pytannia pro strukturu soboru Kyievo-Pecherskykh sviatykh [Read more about the structure of the Council of the Kiev-Pechersk Saints]. *Mohylianski chytannia 2000 roku: Kyievo-Pecherska lavra v konteksti svitovoi istorii*, 2000, 100–105 [in Ukrainian].
- Fomenko, V. (1993). “Pateryk Pecherskyi” u derevorizakh Ilii ta Prokopiia [“Paterik of Pechersk” in the woodcuts of Elijah and Prokopi]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo*, 1, 29–128 [in Ukrainian].
- Kabanets, Ye. (1997). Istorii pecherskoi kanonizatsii ta stysli vidomosti pro Pecherskykh sviatykh [History of the Pechersk canonization and information about the Pechersk saints]. In V.M. Kolpakova (Ed.), *Dyva pecher lavrskykh* (pp.47–72). Kyiv: KM “Academia” [in Ukrainian].
- Lopukhina, O. (2002). Ikonohrafiia prepodobnykh Pecherskykh u hraviurakh lavrskykh vydan XVII st. Bohoslovska dumka i khudozhnii obraz [Iconography of the Venerable Pechersks in Lavra engravings from the 17th century. Theological thought and artistic image]. *Mohylianski chytannia 2001 roku: Literaturna i vydavnycha diialnist Kyievo-Pecherskoi Lavry XI–XX st.*, 2001, 119–122 [in Ukrainian].
- Lopukhina, O. (2017). “Drevo zi sviatymy” u rozpysakh fasydu Uspenskoho soboru XVII st. i formuvannia pecherskoi ikonohrafii [“Tree with saints” at the paintings on the facade of the Assumption Cathedral of the 17th century. and the formation of Pechersk iconography]. *Mohylianski chytannia 2016 roku*, 2016, 220–223 [in Ukrainian].
- Lopukhina, O. (1999). Dukhovni obrazy prepodobnykh Antoniiia ta Feodosiia v Kyievo-Pecherskomu pateryku i tradytsiia yikh ikonnoho zobrazhennia [Spiritual images of Saints Anthony and Theodosius in the Kiev-Pechersk Patericon and the tradition of their icon depiction]. *Mohylianski chytannia 1998 roku: Kyievo-Pecherskyi pateryk—yak fenomen monastyrskoi kultury*, 1998, 82–90 [in Ukrainian].
- Putsko, V. (2002). Rozpiattia v Kyievo-Pecherskii hraviuri pershoi polovyny XVII st.: pytannia ikonohrafii i stylu [The Crucifixion in the Kiev-Pechersk engraving of the first half of the 17th century: issues of iconography and style]. *Mohylianski chytannia 2001 roku: Literaturna i vydavnycha diialnist Kyievo-Pecherskoi Lavry XI–XX st.*, 2001, 162–172 [in Ukrainian].
- Putsko, V.H. (2001). Do istorii Kyievo-Pecherskoi ikonohrafii XVII st. [On the history of Kiev-Pechersk iconography of the 17th century]. *Mohylianski chytannia 2000 roku: Kyievo-Pecherska lavra v konteksti svitovoi istorii*, 2000, 233–242 [in Ukrainian].
- Ryzhova, O. (2014). Knyzhkova hraviura yak dzherelo ikonohrafii Lavrskoho ikonopysu XVII–XVIII stolittia [Book engraving as a source of Lavra iconography of the 17th–18th centuries]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 4/5, 93–96 [in Ukrainian].
- Ryzhova, O. (2018). Stylistychni ta ikonohrafichni osoblyvosti ikony “Uspinnia” z koleksii Natsionalnoho khudozhnoho muzeiu Ukrainy [Stylistic and iconographic features of the “Assumption” icon from the collection of the National Art Museum of Ukraine]. *Visnyk Natsionalnoi akademii*

- kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 3, 348–352 [in Ukrainian].
- Ryzhova, O. (2015). Osoblyvosti ikonohrafii zobrazhen na ikonakh z Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi Sviato-Uspenskoi Lavry [Features of iconography depicted on icons from the Assumption Cathedral of the Kiev-Pechersk Holy Dormition Lavra]. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 83–88 [in Ukrainian].
- Ryzhova, O. O. (2020). Ikonopys u khudozhnii kulturi Kyieva kintsa XVII–XVIII stolit. Monohrafiia [Iconography in the artistic culture of Kiev in the late 17th–18th centuries. Monograph]. Kyiv: VPTs “Kyivskyi universytet” [in Ukrainian].
- Sitkarova, O. (2000). Uspenskyi sobor Kyievo-Pecherskoi lavry. Do istorii arkhitekturno-arkheolohichnykh doslidzhen ta proektu vidbudovy [Assumption Cathedral of the Kiev-Pechersk Lavra. The history of architectural and archaeological research and the restoration project]. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].
- Stepovyk, D. V. (1988). Ivan Shchyrskyi. Poetychnyi obraz v ukrainskii barokovii hraviuri [Ivan Shchyrsky. Poetic image in Ukrainian Baroque engraving]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Stepovyk, D. V. (2012). *Ukrainska hraviura baroko: Maister Illia, Oleksandr Tarasevych, Leontii Tarasevych, Ivan Shchyrskyi* [Ukrainian Baroque engraving: Meister Illia, Oleksandr Tarasevich, Leonty Tarasevich, Ivan Shchirsky]. Kyiv: Klio [in Ukrainian].

Ryzhova O., Ivakina I.

“The Council of the Kyiv-Pechersk Saints” as a Reflection of the General Christian Ideal in the Kyiv Art Culture

Abstract. The article, using a comparative analysis of the composition “The Council of the Kyiv-Pechersk Saints” in the monuments of Kyiv’s fine art—murals, paintings, engravings, and metal—reveals the relationship between art and religion as components of artistic and spiritual culture. An art historical and cultural study of plot analogies from the collection of the National Reserve “Kyiv-Pechersk Lavra” and the National Art Museum of Ukraine was conducted; their artistic features and main iconographic characteristics were revealed, the connection of images with verbal sources was traced, and the significance of this plot for Kyiv art culture was determined. It has been proven that oral word and written testimonies of holiness became the basis for the official recognition by the Church of the phenomenon of the Kyiv-Pechersk saints. It is shown that the newly established church tradition of honoring the conciliar memory of the Kyiv-Pechersk Fathers, formed within the Kyiv-Lavra theology, was reflected in the visual arts, namely, the iconography of “The Council of the Kyiv-Pechersk Saints,” where the composition of the plot reflects and records the process of honoring the conciliar memory of the Saints. Emphasized was the principle according to which the criteria for belonging to the Council of the Kyiv-Pechersk Saints were formed, namely the bibliographical-funeral principle, which meant that the relics were in the monastery, primarily in the caves, and had biographical connection of the devotees with the Pechersk Monastery. It is noted that the composition “The Council of the Kyiv-Pechersk Saints” represents a holistic picture of the history of the Pechersk holiness, where the images of the Pechersk fathers represent the general Christian ideal. Additional semantic layers of works with the plot of “The Council of the Kyiv-Pechersk Saints” are the themes of special veneration of the Kyiv-Lavra relics—the Great Lavra Church and the icon “The Dormition of the Mother of God.” It has been proven that the attributive features of Kyiv compositions are the image of the western facade of the Dormition Cathedral, the crown lying on the ground in front of Rev. Fyodor, Prince of Ostrog, and Rev. Longin, the Gatekeeper of Pechersk, depicted in perspective, as well as the text of the kondak of “The Council of the Kyiv-Pechersk Saints.” It is emphasized that one of the last Council compositions in Lavra art was the monumental paintings of the Lavra artist V. Sonin; his composition is a spatial and pictorial complex and testifies to the organic connection of church building and the visual arts of the Church with theology.

Keywords: Council of the Kyiv-Pechersk Saints, art culture, fine arts, Kyiv.

Стаття надійшла до редакції 11.02.2025

Юлія Щукіна

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач
кафедри театрознавства Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Yuliia Shchukina

PhD in Art Studies, Associate Professor,
Head of the Department of Theatre Studies,
Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts

e-mail: kovalenko_752016@ukr.net | orcid.org/0000-0001-8329-6828

Жанри критики на сторінках інформаційно-аналітичного видання «Театральна декада» (Харків, 1931–1934)

Genres of Criticism in the Information and Analytical Bulletin *Teatralna Dekada* (Kharkiv, 1931–1934)

Анотація. Висвітлено питання періодизації та функціонування інформаційно-аналітичного бюлетеня «Театральна декада» Харківського театального тресту в тодішній столиці УРСР (1931–1934). Встановлено, на які аналогічні видання республік СРСР орієнтувалися редактори «Театральної декади»; з'ясовано особливості першого українського аналогу. Виявлено прикметні риси театального письма на першому етапі існування «Театральної декади» у Харкові. Встановлено, що протягом 1931–1934 років видання виходило нерегулярно, загалом п'ять чисел. Поштовхом до започаткування або кожного відновлення видання «Театральна декада» щоразу ставали зміни розстановки сил у театральному мистецтві столиці республіки (дискусія довкола відкриття Театру Революції, усунення від керівництва Державним театром «Березіль» Леся Курбаса та започаткування на противагу йому Харківського театру російської драми). Виявлено, що редакція бюлетеню приділяла увагу роботі драматичних, музичних театрів і театру нацменшин (Державний єврейський театр), в той час як діяльності колективів Всеукраїнського показового театру ляльок, Театру для дітей, ТРОМу, Театру «Веселий пролетар» і пересувних робітничо-селянських театрів у цьому виданні не аналізували. Досліджено зміни у складі авторів видання та принципах добору матеріалів за різних відповідальних редакторів. Простежено зміни у візуальній концепції театального бюлетеню. Серед жанрів видання: передова стаття, оглядова стаття про плани на театральний сезон, огляд підсумків минулого театального сезону, рецензія, театральна вікторина, некролог, фейлетон, офіційний документ. Виявлено, що редакція «Театральної декади» практикувала цитування матеріалів з інших видань. У бюлетені вміщували і комерційну рекламу — анонси прем'єр та репертуар театрів. Загалом обґрунтовано своєрідність редакційної політики видання «Театральна декада» серед інших театральних журналів першої половини 1930-х років.

Ключові слова: «Театральна декада», «Театральний бюлетень», театральна аналітика, жанри театальної критики, український театр.

Постановка проблеми. Харків, тодішня столиця республіки, з її інтенсивним розвитком сценічного мистецтва, стала у 1930-ті одним із перших міст СРСР, в якому почало виходити друком інформаційно-аналітичне видання «Театральна декада». Матеріали в бюлетені, який видавали недостатньо періодично, зафіксували зміну векторів і точку найвищого напруження театального життя.

У відкритих джерелах існує певна плутанина з періодизацією виходу «Театральної декади» («Т. Д.») у Харкові. Аналіз останніх досліджень і публікацій із теми виявив, що функціонування цього та аналогічних в Україні видань досліджували здебільшого не театрознавці, а бібліографи [6–10], [12]. Серед театрознавців до «Т. Д.» у своїх публікаціях зверталися, зокрема, Ю. Полякова (яка аналізувала статті про Державний єврейський театр)

[2] і В. Собіянський (який згадував про започаткування «Театральної декади» у Києві 1936 року) [3].

Нам вдалося встановити, що «Т. Д.» в Харкові почала виходити восени 1931 року. Вдруге під назвою «Театральний бюлетень» вона вийшла перед зимовим сезоном 1933–1934 років. Найбільш стабільно у першій половині десятиліття «Т. Д.» виходила восени 1934 року (три числа). Втім, уже в листопаді 1934 року фінансування цього видання було припинено. Лише у 1947 році «Т. Д.» відновила свою діяльність і відтоді функціонувала до 1992 року. Тому твердження бібліографа Харківської наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка, буцімто «Перший номер харківської “Театральної декади” вийшов з друку 11 жовтня 1947 р.» [10], — не відповідає дійсності. Насправді видання було поновлено, фактично перший номер у 1947 році став для харківської «Т. Д.» вже шостим.

Мета статті: охарактеризувати жанри критики в інформаційно-аналітичному виданні «Театральна декада» (Харків, 1931–1934).

Виклад основного матеріалу. Важливо встановити, які видання-попередники були в харківської «Т. Д.» 1931 року. Вже у журналі «Нове мистецтво» в попередньому десятилітті вміщували анотовану інформацію про репертуар харківських театрів. У державному контексті слід згадати найбільш регулярний репертуарно-програмний довідник «Программы Ленинградских театров 1924–1929», з 1930 — «Ленинградские театры» і московський «Репертуарный бюллетень Главискусства РСФСР», «Бесплатное добавление к „Программам“ 1930–1933». Пізніше за Харків, у 1934 році, в Москві почала виходити своя «Театральна декада», з питомою частиною аналітичних та просвітницьких матеріалів. Зокрема, у № 26 було вміщено статтю про естетику театру Ж.-Б. Мольєра [11].

Республіканська «Т. Д.» виходила українською мовою (за винятком вміщених у ній афіш російськомовних театрів).

Якщо журнал-двотижневик «Мистецька трибуна» у 1930–1931 роках був органом «Робмису», а журнал «Український театр», що поновив діяльність у 1944 році, — органом щойно започаткованого Українського театрального товариства, то «Т. Д.» видавав Харківський театрест.

У матеріалах до словника «Театральна культура України» читаємо про генезу і завдання театрестів в Україні: «Наркомос намагається запровадити т. з. п'ятирічку мистецтв, прагнучи ввести у суворі планові рамки питання розвитку художньої культури. Здійснювати ці плани Наркомос вирішив за допомогою <...> створення театральних трестів, а згодом об'єднань за прикладом, що запозичувався у сфері матеріального виробництва. <...>. За прикладом створених у Росії трестів були організовані в 1929–1930 роках Лівобережний, Правобережний та Донецький трести» [1, с. 223]. Аналогічно, 1930 року було створено театрест Харківської області, до якого увійшли державні театри Харкова, а також робітничо-селянські театри, що обслуговували область. Річний бюджет на театри тресту був спільний. Зі спільнокошту тресту, зокрема, оплачували типографські послуги театрів.

У серпні 1931 року було ліквідовано всеукраїнське видання «Мистецька трибуна», яке було орієнтовано як на робітників мистецтва, так і на глядача. Три місяці по тому «Т. Д.» частково перебрала на себе його інформаційну функцію, проте орієнтувалася саме на глядача, пропонуючи корисну йому інформацію про театр у Харкові. Редакція розташовувалася за адресою вул. Першого травня, 25. Відповідальним редактором став К. Гербов. Ціна одного примірника складала 20 коп.

Перше число «Т. Д.» із жанровим підзаголовком «Бюлетень харківського театресту» вийшло у листопаді

1931 року. Оформлення журналу було конструктивістським: лише шрифт на обкладинці, лаконізм червоно-чорно-білих кольорів, обмаль ілюстрацій (на 20 сторінках 12 маленьких фото). «Т. Д.» мала мистецьку верстку, з колонтитулами, до яких збільшеним регістром було винесено підрубрики, що дозволяли не губити думку у довгому тексті: зокрема, «Театр революції — справа робітників столиці» [5, с. 2], «Бийтесь за свій театр» [5, с. 2] та ін. На внутрішній обкладинці подавали зведений репертуар державних театрів опери і балету, Української музичної комедії, драматичних театрів «Березіль», Червонозаводського, єврейського, Юного глядача та цирку.

Завдання театресту знайшли відображення у публікації директора театру Російської драми Є. Радіна про промфінплан театрів на 1932 рік.

Передова стаття у номері була присвячена майбутньому відкриттю Театру Революції в Харкові. Рецензент С. Гец писав про цю подію в жанрі документальної хроніки в резолюціях (про створення такого театру на зборах робітників інструментального цеху ХЕМЗ: «Вважаємо за конче потрібне утворити не пізніше восени цього року в Харкові театр Революції, тематика якого буде цілком співзвучна нашій епосі, нашим сучасним завданням розгорнутого наступу» [5, с. 2]); публікаціях низової газети канатного заводу («Збудуймо революційний театр героїчних буднів» [5, с. 2]) та ін. документах — від задуму нового театру 9 травня до його реалізації в жовтневі свята. С. Гец вдався до непритаманної його почерку в публікаціях 1920-х років риторики мітингу: «Отже, запам'ятайте і дату, і резолюцію. Вони назавжди увійдуть до історії розвитку українського театру» [5, с. 2]. У фокусі автора був не сам театр, не мистецькі категорії і навіть не його репертуарна політика (зазначено лише, що гратимуть п'єси авторства членів ВУСПП «Справа честі» І. Микитенка та «Страх» О. Афіногенова), а саме суспільно-політична оцінка свого театру робітничим глядачем. Єдине мистецтвознавче зауваження С. Геца: наявність в трупі вихованців різних шкіл загрожуює еклектичністю [5, с. 5].

Схожим пафосом було проникнута стаття автора, прихованого за криптонімом Ол. Я., до річниці утворення Театру Будинку червоної армії. Автор наголошує на тому, що театр було засновано з ініціативи політвідділу дивізії та БЧА, а грають у ньому переважно актори харківських театрів (цікава деталь, що свідчить про те, що театральний трудовий кодекс початку 1930-х дозволяв поєднувати роботу у двох театрах), учні театральних вишів і аматори червоноармійці. Ол. Я. пропонував розглядати прем'єру Театру БЧА «як іспит на право існування першої в історії армії організації» театру [5, с. 9]. Бідність обладнання Театру БЧА, на думку автора статті, унеможлиблює постановку вистав-полотен, а вистави на кшталт театру малих форм готували, в тому числі, «ударними темпами за 12 днів» [5, с. 9]. Деперсоналізованість огляду театру

рецензентом не дає змоги скласти уявлення навіть про керівника Театру БЧА.

Виразною тематичною домінантою першого номера «Т.Д.» стали матеріали про єврейський театр. Портрет Державного Єврейського театру в пору його п'ятиріччя дав педагог муздраміну М. Вітгоф, який і раніше активно співпрацював з виданнями Харкова з цього питання. Стаття «На нових шляхах. Ширше дорогу молодяку» [5, с. 7–8] є інформативною щодо напрямів перебудови колективу. Так, автор фіксує, що в театрі почав працювати дискусійний гурток (із трьома секціями: акторською, режисерською, літературно-драматичною), першу доповідь в якому — «Про творчу методу в театрі» — виголосив керівник М. Норвід. М. Вітгоф фіксує у статті перелам у житті колективу: призначення нового керівника створило реальну можливість існування єдиного художнього обличчя театру. У своєму дослідженні творчості М. Норвіда Ю. Полякова наголосила на характері висновків М. Відгофа: «Критик пропонував робити ставку на талановиту молодь, на рахунок якої — низка постановок» [2, с. 172]. Стаття допомагає зрозуміти, як необхідність виконання промфінплану впливала на інтенсивність прем'єр (з жовтня до грудня — три); фіксує проведення внутрішнього конкурсу на «режисерський плян», засвідчує: «що вся режлабораторія поданими плянами значно зросла і підтвердила можливість довіряти режисеру-лаборанту — самостійну режисерську роботу» [5, с. 7].

Другий матеріал про єврейський театр — рецензія безіменного авторства на виставу «Юліс» — прикметна тим, що в ній редакція «Т.Д.» зробила виняток із правила не аналізувати трактування окремих ролей.

Напрямок творчих портретів театрів підтримував єдиний у номері матеріал керівника театру — Й. Куніна — «портрет» Героїчного театру читця. Ця стаття привертає увагу розумінням автором методологічних і технологічних аспектів сценічного мистецтва. Автор пише, що на третьому році «театр широко розгортає виробничо-експериментальну роботу з новим виконавським складом, застосовуючи нові мистецькі форми» [5, с. 8], акцентує увагу на новинках в репертуарі — «Оборона країни рад», композиція-присвята Дніпрольстану, висловлює намір співпрацювати з «велетнями виробництва», а для цього — з авторами-ВУСПівцями і бригадами письменників. Інформуючи про планування поновлення старих вистав, Й. Кунін анонсував, що усі їх «буде пророблено за новими методами (введення руху світла, костюмів, кіно-кадрів, тощо)» [5, с. 9]. Студієць мав опанувати такі предмети: «робота над словом, акторське виконання, культура тіла, соц.-економічні та мистецтвознавчі дисципліни» [5, с. 9]. З портрету театру вималювалися форми обслуговування ним глядача: цільові вистави та культпоходи, програми малих форм під час робочих перерв, а також напрям роботи з теакорами та учасниками драм та хоргуртків.

Власне режисерське кредо висловив у першій «Т.Д.» постановник опери «Абесалом і Етері» на харківській сцені А. Пагава. На його думку, оперу треба ставити «очищено від <...> побутовщини, забобон, містики, етнографії ... і царсько-божественних атрибутів <...>, пам'ятаючи, що з історичних нащадків нам треба користуватися лише тим, що цінно і цікаво і сприяє бадьорому настрою духа і заряджає масового глядача нашого радянського театру життєрадісним настроєм» [5, с. 11].

Серед складу перших авторів «Т.Д.» опинився і робкор М. Добрускін, який співпрацював із «Мистецькою трибуною», — він висвітлював досвід шефства ХПЗ над театром «Березіль», зафіксувавши такі подробиці життя головного театру республіки, як заснування за участі митців на паротягобудівничому заводі аматорського театру «Темафор» та систематичні відвідини заводу колективом, на чолі з самим А. Курбасом.

Наступний вихід «Театрального бюлетеня до зимового театрального сезону 1933–34 року» (саме з цією назвою) відбувся восени 1933-го. Цей випуск мав пояснити відвідувачам харківських театрів офіційну версію причини відсторонення від керівництва державним театром «Березіль» Леся Курбаса, а також донести до них офіційну думку про вагомість новоствореного Театру російської драми.

У зв'язку з тимчасовим перейменуванням видання, звернімося до словника О. Клековкіна, Ю. Бенті та С. Кулінської, у якому зафіксовано першу в театральному культурі України згадку про словосполучення «театральний бюлетень» (1925): ««Березіль» має видавати неперіодичний бюлетень. До участі в ньому закликають видатних теоретиків обох столиць та Ленінграда. Бюлетень має освітлювати науково всі питання, що стосуються з будівництвом театру на Україні. Особливу увагу буде звернуто на ознайомлення з технікою театру взагалі, з технікою режисера та актора зокрема. <...> буде віддаватися багато місця не тільки профтеатрові, але й робітничо-селянському театрові, театральної справі в клубах тощо» [1, с. 150]. Друкарський орган обласного театрального тресту Харківщини планували видавати регулярно (примітка: «Статтю тов. Лазоришака про «Перспективи та завдання художньо-мистецької роботи Державного драматичного театру «Березіль» на зимовий сезон 1933–1934 року подамо у наступному № 2 «Театрального бюлетеня»» [4, с. 11]), але наступний номер не вийшов.

Відповідальним редактором «Т.Б.» був Я. Яновський, техредактором — письменник-плужанин М. Самусь. Серед усіх довоєнних декад у цієї — винятково офіційний стиль. Портрети діячів театру були подібні на фото на документи. В умовах жорсткої регламентації партією сфери мистецтва, зокрема сценічного, редактори уникали як художності, так і інтерпретацій, віддаючи перевагу протокольному факту. Водночас, «Т.Б.» вийшов удвічі більшим за «Т.Д.» (34 сторінки).

Театральна публіцистика в цьому випуску рясніє характерно пафосною риторикою. Передова стаття за підписом драматурга, партпрацівника і відповідального секретаря редакції журналу «Більшовик України» Я. Майстренка повідомляла, що цього року було виправлено націоналістичний ухил попереднього керівництва Наркомосу, а «отже, столичні театри <...> повинні цього року приділити всю увагу на подання ідеологічно-витриманих та мистецько-оформлених постанов» [4, с. 1]. У прямому зв'язку із зазначеним вище — «...у Харкові організується перший Великий Державний російський драматичний театр» [4, с. 1], а всі театри звернуться в цьому сезоні до творів «братніх республік». Я. Майстренко нав'язливо проговорював наратив: радянська Україна — невід'ємна частина великого радянського союзу, і не-нормальним було попереднє становище речей, за якого «...в Харкові, де є значна кількість російських трудящих, не було російського театру» [4, с. 2]. Виклад репертуару театрів у поточному сезоні забирає в автора цілу сторінку. По суті ж, це вже не стиль мистецтвознавчого письма про театр, а стиль статиста. У передовій статті наголошувалося і на потребі обслуговування театрами дитячої аудиторії.

Натомість у попередніх рубриках «Т.Д.», у «Т.Б.» було скасовано жанрове різноманіття текстів. У кожному матеріалі основні театри столиці республіки за стандартною схемою звітували про свої плани на сезон 1933–1934 років. Прикметним є, що в цих текстах керівників проглядається структура, характерна і для нинішніх пресрелізів на пресконференціях з нагоди відкриття нового театрального сезону. Та навіть у таких звітах інколи можна розгледіти цінні факти. Зокрема, у статті про Державну оперу зафіксовано: відкриття балетної студії при театрі (100 вихованців) та оперової студії (25 осіб), прагнення керівництва провести виставку макетів та ескізів, цифри організації масового робітничого глядача.

Про театр «Березіль» у «Т.Б.» статті не було. Бюлетень вийшов друком 1 листопада. У цей час опальний Л. Курбас знайшов прихисток у Москві в керівника ГОСЕТу С. Міхоелса і здійснював в його театрі постановку «Короля Ліра». Сторінки театру «Березіль» у харківському «Т.Б.» відкривала постановка Наркомосу УСРР на доповідь театру «Березіль» 5 жовтня 1933 року. Редактор подав пряму мову заступника наркомосу А. Хвилі: «Курбас збивав театр на позицію українського націоналізму. Курбас ізолював театр від радянської дійсності. Нерідко показував радянську дійсність карикатурно, ізолював театр від радянського мистецтва братньої нам РСФСР» [4, с. 11]. Подавши до блоку документів матеріалу фото очільників основних цехів театру: директора Д. Лазоришака, головного режисера М. Крушельницького, головного художника В. Меллера, режисера Л. Дубовика і режисера-актора Б. Балабана, на с. 14 видання редактор лишив нам надзвичайно

цінний документ — про екстрене створення другої редакції вистави «Маклена Граса» у політично зміцненому участю засл. артиста республіки І. Мар'яненка (Граса) та Д. Антоновича (Зброжек) складі. Редакторський політес виявився у безглуздому формулюванні теперішнього авторства вистави Л. Курбаса: «оформлення за планом режисури (чиєї!? — прим. Ю.Щ.) проробив і здійснив головний художник В. Мелер» [4, с. 14]. Зазначалося, що над виставою працювали і режисери-ляборанти Б. Дробінський, О. Іщенко, А. Матулівна.

Авторство тексту про Театр Революції належало М. Терещенку. Харківський театр російської драми представив головреж-ленінградець М. Петров, який наголосив: «Організація постійного російського театру у столиці УСРР є факт найбільшого політичного значення» [4, с. 21]. Головною умовою для успіху театру М. Петров вбачав виховання трупи. Рапортуючи про діяльність театру за стандартною схемою: склад, репертуарні плани, відкриття студії при театрі, запровадження культметодбюра, режисер обіцяв, що «дослідницька робота в середині театру вилється у низку видань. Для відображення поточної роботи передбачено приступити до видання періодичного “Бюлетеня русской драмы”» [4, с. 24]. Видання фіксує, що у сезоні 1933–1934 планувалася реорганізація харківського Державного єврейського театру у всеукраїнський, але в 1934 році його ліквідували. Останнім серед театрів міста було висвітлено Державну українську музкомедію — в окремому, анонімного авторства, матеріалі. Про те, що цю статтю написав не представник театру, свідчить така його характеристика: було створено цінний мистецький колектив, розроблено принципи радянського актора театру музкомедії, але й гіпертрофовано вплив драматичного театру та ревію і мюзик-холу на музкомедію.

Саме в «Т.Б.» окреслилася напрочуд цікава рубрика — розцінки на квитки в театрах міста. Ані до, ані після того у театральних виданнях Харкова такої зведеної помічної інформації для глядачів не було. Саме ця рубрика дозволяє достеменно знати, що найдорожчими були квитки до ложі бенуар в опері (12 крб.), мало різнилися з ними квитки до ложі в Театрі російської драми (10 крб.), та в ДУМК — 9 крб. Найдемократичніші ціни були на квитки у Театрі Революції (від 6,5 крб. в партері до 1 крб. за останні місця в бельетажі) та Державному єврейському театрі (від 7 до 2,5 крб.). Діяли знижки. Зокрема, в єврейському театрі 25 % було для колективних відвідувачів. У Державній опері та театрі «Березіль» знижки для пільгової категорії становили 20 %, а в Державній російській драмі — 15 % (що, безумовно, теж є рейтинговим показником).

Отже, вузькі завдання «Т.Б.» 1933 року не мали нічого спільного з розгорнутою у площину політичних та технологічних обставин театрального виробництва в Україні програмою бюлетеню театру «Березіль», проте сам формат бюлетеню набував у 1933 році дедалі більшого поширення.

Є підстави вважати, що відновлена в жовтні 1934 року «Театральна декада» у жанрах театральної критики та стиї викладу матеріалів частково повернулася до власних стандартів 1931 року, проте у першому її номері (фактично, вже третьому) основною стала політична подія — річниця започаткування Театру російської драми в Харкові. 1934 рік став знаменним для театального життя України: харківські театри втратили статус республіканських; приміщення уряду республіки було віддано під перший в країні Палац піонерів, а його залу — Харківському театру ляльок на чолі з І. Шаховцем; розформовано муздраміни — в Харкові, Києві та Одесі тільки заклади середньої театральної освіти; різко негативним стало ставлення до театрів нацменшин (закрито Державний єврейський театр).

Третя спроба запуску видання відбулася традиційно до відкриття сезону — перше число було підписано до друку 25 вересня. У 1934 році відповідальним редактором «Т. Д.» був Я. Бердичевський. Контора Театресту та редакція «Т. Д.» були розташовані за адресою вул. Свердлова, 22 — поруч із приміщенням першого в Україні Театру для дітей та юнацтва (Свердлова, 18), проте у «Т. Д.» існування такого театру чомусь було проігноровано. Як нема у виданні і сліду театру ляльок на чолі з І. Шаховцем, і театру ляльок В. Белорусової. У рубриці «Замість фейлетону» було вміщено текст Б. Горденка із пафосним закликом до театрів міста ставити вистави для дітей. На диво, і в контексті цієї спеціалізованої розмови жоден з цих театрів не згадано (у третьому числі ТЮГ згаданий як театр, що досі не відкрив сезону).

Виходив бюлетень тричі на місяць. Ціна одного примірника — 50 коп., що удвічі дорожче за «Мистецьку трибуну» (що була удвічі більша за неї), чи саму «Т. Д.» 1931 року. На внутрішніх обкладинках подавали рекламу комерційного характеру. Обкладинки — графічні зображення персонажів або сценографії прем'єрних вистав — «Смерть леді Грей» у «Березолі», «Майстри часу» в Театрі Революції — розробляли художники Фрідкін, Карповський, Ерт. Ускладнився принцип верстки видання — дві статті могли паралельно переходити на наступну сторінку. Оголошення в № 1 за 1934 рік пояснювало, в який спосіб «Т. Д.» розповсюджувалася: «У кожному театрі вимагайте від білетерів журнал “Театральна декада”» [6, с. 1]. Видання позицінувалося як таке, що «... містить програми театрів, лібретто вистав, статті на мистецькі теми, театральні огляди, фейлетони, шаржи, карикатури, фото з постанов» [6, с. 1].

Наповнення «Т. Д.» різко змінилося: з 18 сторінок лише шість містили інформаційно-аналітичні матеріали, решта — інформаційно-рекламні колонки. У першому номері 1934 року дефіцит фотографій намагалися компенсувати замальовками художника Карповського. Публікації були переважно маленькі, редакційні — без зазначення авторства.

У центрі уваги постав театр Російської драми — відкривало номер «Т. Д.» листування колективу на чолі з Є. Радіним і М. Петровим з П. Постишевим. У передовій статті значилося: «... розпочався театральний сезон <...> під гаслами рішучої боротьби з рештками контрреволюційного націоналізму, буржуазного формалізму <...>, спрямований на “ліквідацію націоналістичної обмеженості, на збагачення репертуару театрів драматургією братерських республік, зокрема, РСФСР” <...> Театри Харкова цього сезону на весь голос повинні розповісти десяткам тисяч організованого робітничого глядача про наше бадьоре, барвисте життя, розповісти про будівника соціалізму...» [6, с. 2]. Про відтепер перше місце Театру російської драми у рейтингу театрів міста свідчила ще й ієрархія виступів керівників театрів під час звіту митців робітникам в оперному театрі (зі стенограми в «Т. Д.»): директор Російської драми Є. Радін, директор і головний режисер театру «Березіль» Д. Лазоришак та М. Крушельницький, керівник Театру Революції М. Терещенко, драматург І. Микитенко [6, с. 3].

Редакція започаткувала рубрику зі знаменною назвою «Критика і самокритика». Першу й останню статтю цієї рубрики написав актор ТРОМу Малінін про виставу «Чудесний сплав» — зразок м'якої самокритики.

Натомість рубрика «З редакційного блокноту» прижилася. Її розпочала тема газет театрів, зокрема, констатація: «... газета театру Російської драми взагалі найкраща» [6, с. 6]. Зауваження до решти видань були такі: надто короткі номери, сухість статей, редколегія замикається на практиці лише свого театру. У наступному номері в рубриці цитувалося розпорядження П. Постишева готуватися до відзначення 17-річчя жовтня і анонсувалося запровадження дитячої естради. У третьому випуску рубрика привертала увагу до перевиборів рад і до запровадження дитячих ранків у харківських театрах.

За гумор у виданні відповідали В. Чечвянський і художник Журавицький. Фабулу інтелектуальної карикатури: «У нас в театрі всі п'єси ідуть без суфлера. Зіб'єшся — публіка сама підказує» [6, с. 5], — нав'яли театральні афіша міста — всі театри відкрили сезони старими постановками («Сільва», «Кармен», «Загибель ескадри», не кажучи вже про «Чудесний сплав», що восени того року показували одночасно три театри міста). Менш влучною була епіграма В. Чечвянського на А. Бучму в ролі Матроса Бухти [7, с. 7].

Друге число «Т. Д.» в 1934 році розпочинали урядові привітання з 10-річчям Державної опери. В цьому ж числі акцентовано увагу на трирічному шляху харківських тракторного заводу (ТЗ) і Театру Революції. Замість передової статті випуску було подано некролог М. Заньковецької. Саме в цьому жанрі письма про театр «Т. Д.» послідовно виходила за межі проблематики Харкова. В цьому ж номері було вміщено некролог Л. Собінову. Д. Грудина був редактором «Мистецької трибуни», друкувався

у «Радянському театрі» і починав свою акторську діяльність в Театрі ім. М. Заньковецької. Автор назвав її «найвидатнішою актрисою побутового етнографічного театру» [7, с. 2], щоправда, сам театр оцінивши тенденційно як: «український буржуазний театр» [7, с. 2]. За аргумент заслуг української сцени Д. Грудина наводить позицію «старшого брата» — захоплення хистом М. Заньковецької Л. Толстим, А. Чеховим, Н. Страховим.

Про те, що на цьому етапі «Т. Д.» залучила до кола своїх авторів фахових рецензентів, свідчать і публікації в номері матеріалів Б. Сіманцева та Ю. Жегала. Перший поєднав у панораму прем'єр за сучасною радянською драматургією (О. Корнійчука, М. Погодіна, Л. Первомайського) три взятих в їхніх постановників інтерв'ю. Це були фактично звіти, в дусі тих, що подавали у «Т. Б.»: режисери не висвітлювали постановочних прийомів, а виступили радше адвокатами обрання цих творів (ідеологічна складова) та інформаторами про постановочну групу вистав.

Ще одна стаття Б. Сіманцева про Червонозаводський театр привертає увагу акцентом на сценографічно-технологічних можливостях нової будівлі. Автор оперує термінами: модернізація виробництва, суцільна механізація, конвеєр зміни декорацій, система автоматичного гасіння пожежі [7, с. 6]. В іншій статті номера привертає увагу лексика, з якою пишуть про виробничий процес у театрі: «Російська драма виготовляє до Жовтневих свят складну <...> постанову» [7, с. 2]. Б. Сіманцев вдався і до нетипово урбаністичної подробиці письма про театр як оздоблення інтер'єрів будівлі фресками на виробничо-колгоспну і спортивну теми М. Бойчука, І. Падалки, В. Седяра, О. Павленко [7, с. 2].

Рецензія Ю. Жегала є повноцінним театральним критичним відгуком на нову постановку «Кармен» в опері. Автор усвідомлює місце аналізованої вистави у вервечці попередніх втілень твору, будуючи свій текст на опозиції наявних штампів прочитання твору Ж. Бізе та новачності постановки Й. Лапицького з А. Левицькою у головній партії і прослідковуючи, що «інші виконавці провідних партій ще не вповні вирвалися з традицій» [7, с. 5]. Наголошуючи на чиннику «нового компанування масових сцен», автор стверджував, що «Постановка ДАТОБу — значний крок уперед до реалістичного музичного спектаклю» [7, с. 5].

За браком авторів, редакція передрукувала у № 2 уривки з інтерв'ю Б. Соколова з драматургом І. Кочергою з журналу «Театр і драматургія» (1934, № 6) про п'єсу-лауреата Всесоюзного конкурсу «Дзигмайстер і курка».

В останньому довоєнному номері «Т. Д.» редакція зробила спробу розширити тематику оглядів поза межі театального життя міста. Розширені нотатки про театральний сезон у Полтаві («від нашого власного кореспондента») по суті теж протягають наратив важливості російського театру в Україні — першою в місті відкрила

сезон (у приміщенні українського театру ім. М. Гоголя) Російська драма під керівництвом В. Стронського. У «Т. Д.» було започатковано нову рубрику «По театрах СРСР». При цьому пропорційне анонсування вистав не передбачалося: якщо театральне життя Москви було представлено роботою 12 театрів, то театри інших республік — переважно теж в російському контексті: Тіфліський російський театр ім. О. Гриб'єдова, організація дворічної оперової студії в Москві для розв'язання кадрового питання в узбецькому театрі, гастролі в Москві бурятсько-монгольського національного театру.

Уже попередні числа «Т. Д.» зафіксували стрімку русифікацію керівних та виконавських складів харківських театрів: видання популяризувало діяльність М. Петрова на чолі Театру російської драми; як благо позиціонувалося запрошення до Музкомедії з РСФСР режисера Д. Джусто і соліста Д. Волкова, а до Державної опери — режисера Й. Лапицького і балетмейстера К. Голейзовського. Тривало і перекручення, замовчування фактів. Пишучи про «дебют на українській сцені нового головного режисера театру тов. Джусто» [8, с. 3] — виставою «Маріца», редакція приховує той факт, що Д. Джусто тісно співпрацював із харківською російською музкомедією до 1929 року, у тому ж приміщенні і частково за участі тих самих митців. Натомість про нього воліють формувати думку як про запрошеного з РСФСР фахівця жанру музкомедії.

У третьому числі ще помітнішою стала політика русифікації українського видання. Започаткована, за аналогією з московською «Театральною декадою», в останньому довоєнному числі рубрика «Театральна вікторина» заохочувала читачів-переможців: «Ті товариші, що дадуть правильну відповідь на найбільшу кількість питань і в найточніших формулюваннях, будуть премійовані. Надсилаючи відповідь треба зазначити свою адресу, професію й місце роботи. Відповіді на запитання будуть надруковані в наступному номері “Т. Д.”» [8, с. 8]. Так, у вікторині з 12 питань 5 були присвячені російському театру (2 з них — драматургії М. Горького). При цьому запитання, що стосувалося видатної української акторки М. Заньковецької, містило згадку аж про трьох діячів російської сцени.

Одразу два некрологи в цьому числі «Т. Д.» були присвячені московським артистам — Л. Собінову та І. Певцову.

Є підстави вважати, що ліквідація «Т. Д.» наприкінці 1934 року відбулася раптово для її редакції, адже в її останньому довоєнному числі було вміщено анонс: «Товариші! Редакція “Театральної декади” з цього номера починає систематично друкувати “театральну вікторину”» [8, с. 8].

Уже в 1936 році аналогічне видання стало регулярним (до літа 1941) виходити у столиці республіки Києві.

Слід зазначити, що після відновлення у післявоєнні роки харківської «Театральної декади», вона геть

втратила свою аналітичну складову. Жанрам театральної критики, як і її авторам, місця в ній більше не було. Крім редакційної колонки, решту сторінок було відведено винятково під репертуари театрів. Свої «Театральні декади» виходили і в Одесі, і у Львові.

Висновки. «Театральна декада» висвітлювала діяльність лише харківських театрів. Кожне поновлення цього видання було викликано змінами в розстановці сил на театральній мапі міста та мало на меті проштовхнути до читачської аудиторії актуальні для влади ідеологічні повідомлення. З осені 1931 по осінь 1934 року змінилися три відповідальні редактори: К. Гербов, Я. Яновський та Я. Бердичівський. Випуск 1931 року був найбільш збалансованим з огляду на поєднання аналітики та інформаційної складової. Жанр рецензії був представлений у першому номері двома матеріалами. Жанр ювілейного творчого портрету театру — трьома. Трапляються на сторінках і статті-хроніки. Представлені були і маніфести практиків, постановника вистави (А. Пагава) і творця авторського театру («Героїчний театр» Й. Куніна). Натомість бюлетень театального сезону 1933–1934 років демонструє параліч фахової критики (єдиний матеріал на загальнотеатральну тематику — передова стаття Я. Майстренка). Відповідальність за інформацію про театри перекадано на їхніх очільників,

які у стандартизованій формі звітували партії та своїм глядачам. Візуальний образ театального видання заступила верстка на кшталт урядових документів у газетах (лише офіційні портретні фото, без жодного образу з вистави, що засвідчує тотальний страх форми театру). У площині сенсів — стиль викладу звіту та плану діяльності колективу. Ця нова манера письма чітко промовляє — театр не творчий, з індивідуальними рисами, організм, а очолювана ідеологічно виваженим керівником контора. Протягом 1931–1934 років редакція залучила до співпраці лише трьох фахових критиків (С. Гец, Б. Сіманцев, Ю. Жегало). Переважно у матеріалах використовували пряму мову директорів і режисерів театрів (що було пов'язано з відсутністю штатних кореспондентів), дозволявся і передрук з інших видань. Не закріпилася у виданні характерна для риторики початку 1930-х рубрика «Критика і самокритика». У двох числах 1934 року подано матеріали в рубриці «Замість фейлетону». Рубрика «З редакційного блокноту» дозволяла дати дайджест актуальних проблем театрів Харкова. У числах 1934 року зникає жанр творчого портрета, відсутня і рецензія. Про театри писали або оглядово-інформаційно, або з урахуванням технологічної новизни виробництва. В останньому довоєнному числі за тематикою рубрик видання почало претендувати на статус республіканського.

Література

1. Клековкін О., Бентя, Ю., Кулінська, С. Театральна культура України: матеріали до історичного словника: у 2 т. / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2023. Т. 1. 728 с.
2. Полякова Ю. Морис Норвид — художественный руководитель Харьковского государственного еврейского театра // Культурна спадщина Слобожанщини. Харків. 2011. Вип. 24. С. 163–175.
3. Собіянський В. З історії театально-критичної публіцистики та есеїстики України другої половини 1920-х років // Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 25. С. 176–183.
4. Театральний бюлетень до зимового сезону 1933–34 року. [Харків]. 1933. 1 лист. 34 с.
5. Театральна декада. Бюлетень Харківського театального тресту. [Харків.] 1931. № 1. 18 с.
6. Театральна декада. 1934. № 1. 20 с. // Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка. URL: <https://collection.korolenko.kharkov.com/teatralna-dekada-1934-1/> (дата звернення: 08.02.2025).
7. Театральна декада. 1934. № 2. 20 с. // Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка. URL: <https://collection.korolenko.kharkov.com/teatralna-dekada-1934-2/> (дата звернення: 08.02.2025).
8. Театральна декада. 1934. № 3. 20 с. // Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка. URL: <https://collection.korolenko.kharkov.com/teatralna-dekada-1934-3/> (дата звернення: 08.02.2025).
9. «Театральна декада» : інформаційно-рекламне видання Харківської філії «Українського Театального Товариства» [Харків.] 1949. № 21 (58) [20–30 серпня 1949 р.] // Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка. URL: <https://archive.org/details/1949-no-21> (дата звернення: 08.02.2025).
10. «Театральна декада»: інформаційно-рекламне видання Харківської філії «Українського Театального Товариства» [Харків.] 1947. № 01 [11–20 жовтня 1947 р.] // Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка. URL: <https://archive.org/details/1947-no-1/page/n17/mode/2up>
11. Театральная декада. [Москва.] 1934. № 26. 20 с.
12. Театральная периодика 1917–1940. Библиографический указатель / сост. Вен. Вишневский. Москва; Ленинград: Гос изд-во «Искусство». 1941. Ч. II. 147 с.

References

- Klekovkin, O., Bentia, I. & Kulinska, S. (2023). *Teatralna kultura Ukrainy. Materialy do istorychnoho slovnyka* [Theatrical Culture of Ukraine. Materials for the Historical Dictionary]. Kyiv: IPSM NAM Ukraine [in Ukrainian].
- Poliakova, Yu. (2011). Moris Norvid—khudozhestvennyi rukovoditel Kharkovskogo gosudarstvennogo yevreiskogo teatra [Maurice Norvid, artistic director of Kharkov State Jewish Theatre]. *Kulturna spadshchyna Slobozhanshchyny* (Kharkiv), 24, 163–175 [in Russian].

- Sobiianskyi, V. (2014). Z istorii teatralno-krytychnoi publitsystyky ta es-
eistyky Ukrainy druhoi polovyny 1920-kh rokiv [From the his-
tory of theatre criticism in the second half of the 1920s].
Mystetstvoznachnyi zapysky, 25, 176–183 [in Ukrainian].
- Teatralna dekada*, No. 01, 11–20 zhovtnia (1947). [Theatre Decade.
No. 01, October 11–20]. Ukrainian Dramatic Society, Kharkiv
branch; “Mystetstvo” Publ. House. Kharkiv. Internet Archive,
“V.H. Korolenko” State Science Library in Kharkiv. Retrieved
from <https://archive.org/details/1947-no-1/page/n17/mode/2up> [in Ukrainian].
- Teatralna dekada*, No. 21 (58), 20–30 serpnia (1949). [Theatre Decade.
21 (58), August 20–30]. Ukrainian Dramatic Society, Kharkiv
branch; “Mystetstvo” Publ. House. Kharkiv. Internet Archive,
“V.H. Korolenko” State Science Library in Kharkiv. Retrieved
from <https://archive.org/details/1949-no-21> [in Ukrainian].
- Teatralna dekada. Biuleten No. 1* (1931). [Theatre Decade.
Bulletin No. 1]. Kharkivskiy derzhavnyi teatrest. Kharkiv.
Electronic Collection, “V.H. Korolenko” State Science Library
in Kharkiv. Retrieved from <https://collection.korolenko.kharkov.com/teatralna-dekada-1934-1/> [in Ukrainian].
- Teatralna dekada. Biuleten No. 1* (1934). [Theatre Decade.
Bulletin No. 1]. Kharkivskiy derzhavnyi teatrest. Kharkiv.
Electronic Collection, “V.H. Korolenko” State Science Library
in Kharkiv. Retrieved from <https://collection.korolenko.kharkov.com/teatralna-dekada-1934-1/> [in Ukrainian].
- Electronic Collection, “V.H. Korolenko” State Science Library
in Kharkiv. Retrieved from <https://collection.korolenko.kharkov.com/teatralna-dekada-1934-1/> [in Ukrainian].
- Teatralna dekada. Biuleten No. 2* (1934). [Theatre Decade.
Bulletin No. 2]. Kharkivskiy derzhavnyi teatrest. Kharkiv.
Electronic Collection, “V.H. Korolenko” State Science Library
in Kharkiv. Retrieved from <https://collection.korolenko.kharkov.com/teatralna-dekada-1934-2/> [in Ukrainian].
- Teatralna dekada. Biuleten No. 3* (1934). [Theatre Decade.
Bulletin No. 3]. Kharkivskiy derzhavnyi teatrest. Kharkiv.
Electronic Collection, “V.H. Korolenko” State Science Library
in Kharkiv. Retrieved from <https://collection.korolenko.kharkov.com/teatralna-dekada-1934-3/> [in Ukrainian].
- Teatralnaia dekada*, No. 26 (1934). [Theatre Decade, No. 26]. Moscow:
Upravleniie teatrov Narkomprosa RSFSR [in Russian].
- Teatralnyi biuleten do zymovoho sezonu 1933–34 roku* (1933). [Theatre
Bulletin: For the Winter Season 1933–34]. Oblasnyi teatralnyi
trest Kharkivshchyny. Kharkiv. Retrieved from <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/5361> [in Ukrainian].
- Vishnevskii, V. (1941). *Teatralnaia periodika 1917–1940. Bibliograficheskii
ukazatel* [Theatre Periodicals 1917–1940. Bibliographical Index.],
part 2. Moscow; Leningrad: Iskusstvo [in Russian].

Shchukina Yu.

Genres of Criticism in the Information and Analytical Bulletin *Teatralna Dekada* (Kharkiv, 1931–1934)

Abstract. The paper covers the issues of periodization and functioning of the information and analytical bulletin *Teatralna Dekada* (Theatre Decade) published by State Theatre Trust in Kharkiv, the capital of the Ukrainian SSR at the time (1931–1934). It was established which similar publications from other republics of the USSR the editors of *Teatralna Dekada* were guided by. Additionally, the features of their first Ukrainian counterpart were clarified. The traits of theatrical writing at the first stage of issuing *Teatralna Dekada* in Kharkiv were revealed. The bulletin was published irregularly, with only five issues appearing in 1931–1934. Every time the impetus for the beginning and then for another attempt to recommence publishing *Teatralna dekada* was the change in the power dynamics of the theatre scene of the capital (the discussion around the opening of the Theatre of Revolution, the removal of Les Kurbas from the management of the State Theatre Berezhil and the opening of the Theatre of Russian Drama in Kharkiv in counterposition to the Berezhil Theatre). It was revealed that the editorial board of the bulletin paid attention to the work of dramatic and musical theatres and the theatre of national minority (State Jewish Theatre); at the same time, the activities of the ensembles of the All-Ukraine Model Puppet Theatre, Children's Theatre, TROM (Theatre of Working Youth), the Variety Show “Merry Proletarian” and workers'-and-peasants' fit-up companies were not analyzed. The changes in the composition of the columnists and the principles of selecting materials under different editors-in-chief were studied. Changes in the visual concept of the theatre bulletin were traced. The publication genres included an editorial, a review article about plans for the theatre season, a review of the results of the past theatre season, a review, a theatre quiz, an obituary, a feuilleton, and an official document. It is established that the editorial board of “Teatralna Dekada” practiced quoting materials from other publications. The bulletin also included commercial advertising—announcements of premieres and theater repertoires. The originality of the editorial policy of “Teatralna Dekada” among other theatre magazines of the first half of the 1930s is substantiated.

Keywords: *Teatralna Dekada*, *Teatralnyi Biuleten*, theatre analytics, genres of theatre criticism, Ukrainian theatre.

Ван Цзиань Wang Zian

аспірант кафедри теорії музики та композиції Одеської
національної музичної академії імені А. В. Нежданової

postgraduate student, Odesa
National A. V. Nezhdanova Music Academy

e-mail: 309171370@qq.com | orcid.org/0009-0005-9741-2830

Симфонія на шляху до драми в історичній ретроспективі

Symphony Evolving into Drama in Historical Retrospect

Анотація. Жанр симфонії виріс з оперної увертюри і приблизно з 1730 року відокремився в самостійний вид оркестрової музики. Спочатку оркестр симфонічної музики складався зі струнних і нечисленних духових (мідних і дерев'яних) інструментів. Розвиток симфонізму відбувався під впливом різних чинників — насамперед опери, з її мелодіями, образним ладом, структурою побудов. Підготовчими етапами до формування симфонії стали такі інструментальні жанри, як оркестрова сюїта, тріо-соната, Concerto grosso, ансамблева музика прикладного призначення. У міру дозрівання симфонізм відмежовувався від інших жанрів, і насамперед від опери, набуваючи самостійного змісту, засобів розвитку, форми композиції. Поступово симфонізм став одним із наймасштабніших жанрів оркестрової музики, в якому відображається глибина та організованість музичного мислення, інтегруються типологічні і стилеві процеси, який здатен відображати різні прояви людського духу — від сентиментальної лірики до грандіозної драми. У XX столітті симфонія пройшла випробування «на міцність», як і багато інших музичних жанрів. Еволюція музичного мислення з тенденцією децентралізації в царині стилю, а також відмова від стереотипізації структурних засад привели симфонію до вкрай нестійкого становища, з одного боку, та відкрили неапробовані дотепер можливості кардинального переосмислення семантичних акцентів жанру, — з іншого. Отже, хоч би які зміни відбувалися у внутрішньому й зовнішньому житті цього жанру, симфонія від початку свого виникнення претендувала на роль художньої картини світу. Жанр симфонії став відображенням найгостріших проблем свого часу.

Ключові слова: Віденська школа, жанр, емоційний підтекст, лірико-романтична драма, лейтмотив, епопея, модернізм, музика, нова парадигма часу, музична мова, композитори, композиційна техніка, музична форма, постмодернізм, симфонія, сонатна форма, симфонічна поема, стиль, сюжет, фольклор, художня ідея.

Постановка проблеми. Симфонія є одним із головних елементів культури. У статті досліджено напрямки розвитку симфонії у історичній ретроспективі: як не-програмну симфонію, в якій композитори втілювали свій задум у формі узагальнених естетичних рішень, так і програмну симфонію, що будувалася на узагальненому або послідовному сюжеті. Описано особливості трансформаційних процесів в жанрі «симфонія» в аспекті стилевих та драматургічних, формотворчих, композиційних особливостей та відгалужень.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Методологія дослідження базується на біографічному, системно-аналітичному та жанрово-стильовому методах і підходах. Розкриття теми статті вимагало апеляцій до робіт відомих музикознавців М. Гордійчука [1], О. Зінкевич [2] та інших.

Метою статті є виявлення характерних рис інструментального жанру «симфонія» в історичній ретроспективі; визначення основоположних ознак жанру, його композиційно-драматургічних закономірностей, розкриття сутності симфонічного методу мислення.

Виклад основного матеріалу. Історично жанр «симфонія» поступово відійшов від опери, з якої він виник, і став самостійним масштабним жанром інструментальної музики. Завдяки творчим зусиллям трьох титанів — Й. Гайдна, В.-А. Моцарта та Людвіга ван Бетховена — були сформовані основні структурні розділи симфонії, які стали основою для вираження найрізноманітніших настроїв і почуттів.

О. Зінкевич вважає, що: «Симфонія дивовижний витвір людського духу, здатний, як жоден з інших жанрів, бути могутнім резонатором соціально-філософських проблем свого часу, передавати семантику й напружену динаміку самого життя. Вона переживає будь-які кризи, будь-які зміни парадигм із кардинальним (як спочатку здається) запереченням усіх колишніх *modi operandi*. Скільки їх було — навіть на пам'яті одного покоління — цих заперечень, “виходів за межі”, а потім — несподіваних повернень!» [2, с. 5].

Симфонія народилася з оперної увертюри, але появі симфонії сприяли також інші жанри першої половини XVIII століття — оркестрові сюїти, концерти (Concerto grosso), ансамблева музика прикладного призначення.

Предтечею симфонічного жанру також стали твори для оркестру Дж. Б. Саммартіні, К. Діттерсдорфа, Ф. Ж. Госсекка, В. Ф. Баха, І. К. Баха, композиторів мангеймської школи і ранньої віденської школи (Г. К. Вагензейль, М. Монн). Також термін «симфонія» для позначення оркестрової музики став з'являтися в назвах деяких творів епохи Бароко XVI і XVII століття: у таких композиторів, як Джованні Габріелі («*Sacrae symphoniae*», 1597, і *Symphoniae sacrae*, 1615), Адріано Банк'єрі («*Eclesiastiche Sinfonie*», 1607), Лодовіко Гроссі да Біадана (*Sinfonie musicali*, 1610) і Генріх Шютц («*Symphoniae sacrae*», 1629).

Родоначальником симфонії по праву називають Йозефа Гайдна, автора 104 творів у царині цього жанру, тому що в його творчості усталилися основні постулати класичної симфонії, утвердилися основні положення її форми та структури — чотиричастинна форма і послідовність частин.

Симфонічна музика Гайдна — не програмна. Виняток становлять три ранні симфонії, названі самим композитором «Ранок», «Полудень», «Вечір» (№№ 6, 7, 8). Назви, які закріпилися за іншими симфоніями, придумані слухачами, наприклад «Прощальна» — № 45, «Ведмідь» — № 82, «Курка» — № 83, «Годинник» — № 101. Іноді назви симфоній давали за назвою місця твору або виконання: «Оксфордська» — № 92, шість «Парижських» симфоній, 12 «Лондонських» симфоній тощо. Сам же композитор ніколи не пов'язував музику своїх симфоній з якоюсь програмою.

Симфонії Гайдна різноманітні й присвячені різним емоційним стихіям, що складають життя людини та суспільства. Так узагальнена музична картина світу композитора складатиметься з драматичних, лірико-філософських, гумористичних і серйозних композицій. У царині форми Гайдн здебільшого дотримувався ним же винайденної побудови з чотирьох частин (*allegro*, *andante*, менует і фінал).

Винятки становлять кілька симфоній, у яких кількість частин або послідовність частин були змінені. У своїх перших симфоніях композитор, імовірно перебудовуючи ще в пошуках досконалої форми, обмежувався трьома частинами. У деяких симфоніях («Полудень», «Прощальна») виходив за межі чотиричастинності та збільшував кількість частин до п'яти. Також іноді експериментував із послідовністю частин (симфонія № 49 починається скорботним *adagio*), але здебільшого дотримувався чотиричастинної форми. Дуже тонко відчувуючи особливості сприйняття публіки, Гайдн, задля створення інтересу, пожвавлення уваги вносив усілякі несподіванки в розвиток музичного матеріалу, так звані «сюрпризи», які то змушували публіку здригатися від несподіванки, коли сприйняття заколисуючого плавного мелодією раптом вибухало гучними акцентованими акордами, і якщо хтось із публіки раптом задрімав, то обов'язково прокидався й повертався до чарівного світу музики, то робив неочікувані зупинки, які

нагадували кінцівку твору. Фантазія композитора ледь в кожному творі додавала якусь «родзинку».

Музика Гайдна світла й оптимістична, йому не прищеплений подієвий план у трагічному розвороті, тому майже всі його симфонії мажорні й випромінюють торжество життя. Виняток становлять кілька симфоній, написаних у мінорі, — це симфонії № 39 (*g-moll*), № 44 («Жалобна», *e-moll*), № 45 («Прощальна», *fis-moll*) та № 49 (*f-moll*, «*La Passione*», тобто пов'язана з темою страждання і смерті Ісуса Христа). Вершиною творчості Гайдна вважають 12 «Лондонських» симфоній (№№ 93–104), які були написані в період двох поїздок до Англії (1791–1792 і 1794–1795). Як зауважує Х. В. Кельн «Симфонії Гайдна — це скарбниця для кожного, хто ставиться до них серйозно. Гайдн вражає своєю буйністю і нерозсудливістю, він виявляє інтелектуальну радість в експериментах, вправний у комедійній дотепності та грі з формальними елементами. Він висуває вимоги, до яких звичайний слухач не готовий; він вимагає інтелектуальної співпраці» [9, с. 65].

Паралельно з Гайдном, вдосконалення форми симфонії відбувалося у творчості іншого австрійського генія — В. А. Моцарта (автора 41 симфонії, хоча деякі дослідники стверджують, він написав понад 50 симфоній, а ранні симфонії загубилися).

Моцарт (1756–1791) почав складати симфонії з 8-річного віку. Так само, як і Гайдн, він стояв біля витоків європейського симфонізму, але, на відміну від Гайдна, який здебільшого розвивав тип симфонізму ним самим створений, у найкращих своїх симфоніях (№№ 38–41), Моцарт не дотримувався типової стандартизації. Тісний зв'язок із вокальними жанрами зробив моцартівські симфонічні цикли сповненими внутрішніх контрастів, драматичних зіткнень. Моцарт вніс у Симфонію драматичну напруженість і пристрасний ліризм, велич і витонченість, надав їй ще більшої стильової єдності. Його останні Симфонії — *Es-dur*, *g-moll* і *C-dur* («Юпітер») — найвище досягнення симфонічного мистецтва XVIII століття.

Улюбленим прийомом Моцарта було поєднання контрастності та конфліктності, причому це проявлялося на найрізноманітніших рівнях — частин циклу, окремих тем, різних тематичних елементів усередині теми. Багато мелодійних побудов Моцарта також базуються на зіставленні контрастних елементів, що є незамінним матеріалом для подальшого драматичного розгортання. В епізодах найчастіше Моцарт спирається на кілька тем, які максимально насичує драматизмом. Симфонічна музика Моцарта пронизана контрастними зіставленнями трагедійного і буфонного, піднесеного і буденного, що робить її гранично природною, наближеною до реальних життєвих ситуацій.

Вершиною юнацького симфонізму Моцарта стала симфонія № 25 (одна з двох його мінорних симфоній). На цьому завершується юнацький цикл композитора і після 1774 року він багато працює

над іншими інструментальними жанрами — концертами, сонатами тощо, зрідка повертаючись до написання симфоній. І все ж можна сказати, що над симфоніями, Моцарт працював усе життя аж до літа 1788 року, яке ознаменувалося появою трьох останніх симфоній.

Саме вони й стали найвищим здобутком Моцарта в царині симфонічної музики. Це симфонія Мі-бемоль-мажор № 39, тривалістю близько 35 хвилин, наповнена радісною експресією; у симфонії соль-мінор № 40, тривалістю близько 39 хвилин, розквітла сфера лірики композитора; і монументальна — До-мажор № 41, тривалістю понад 40 хвилин, що отримала згодом назву «Юпітер». Назву їй дав не сам композитор, але вона виявилася дуже вдаюю, оскільки багато епізодів вирішено в дусі величної урочистості, а тональність C-dur часто використовували для демонстрації сили і величі. У цей період Моцарт уже був всесвітньо відомим композитором, але матеріальне становище так само залишалося тяжким.

Сподіваючись заробити за передплатою, Моцарт взявся за написання трьох останніх симфоній. Уперше за все своє життя Моцарт склав три симфонії поспіль. Можна припустити, що цю трилогію композитор задумав, щоб розкрити різні стани своєї душі. Композитор постає в цих творах у різних іпостасях, пропускаючи свої почуття через горнило вимогливості генія, він досягає ідеальної, божественної безмежної досконалості в кожній із симфоній. Закінчується ця так звана трилогія на повній оптимізмі й урочистості симфонії. Кожна з цих симфоній має неповторну індивідуальність, розкриваючи емоційно-образний світ композитора, що у своїй повноті став виразником мистецьких здобутків цілої епохи.

На відміну від «Лондонських симфоній» Гайдна, які загалом розвивають один тип симфонізму, найкращі симфонії Моцарта (№№ 38–41) не піддаються типізації, вони абсолютно неповторні. У зрілі роки симфонія набуває у Моцарта значення концепційного жанру, складається як твір з індивідуалізованою драматургією. Абсолютна самотність Моцарта полягає у вирі життєвості, естетичній повнокровності створюваного художнього космосу.

Кожна симфонія — це принципово нова художня ідея: № 39 (Es-dur) — життєрадісна й сонячна; № 40 (g-moll) передбачає романтизм; а № 41 (C-dur, «Юпітер») бетховенську героїку. Наскільки g-moll-симфонія зосереджена в одному колі образів, настільки ж багатогранний образний світ симфонії «Юпітер».

Новий виток розвитку симфонічного жанру стався у творчості Людвіга ван Бетховена (1770–1827) завдяки двом обставинам — бунтарській особистості самого Бетховена і новим ідеям та новим перспективам розвитку, які привнесла французька революція і потім діяльність Наполеона, яким спочатку захоплювався композитор. Зміна культурної парадигми підштовхнула Бетховена до створення симфоній, які вирізнялися

гігантськими масштабами, конфліктною драматургією, драматизмом, героїчністю.

Бетховенський симфонізм виник на гребені вищих досягнень інструментальної музики XVIII століття, створеної Гайдном і Моцартом. Доведений до досконалості в їхній творчості сонатно-симфонічний цикл став міцним фундаментом для створення нових архітектурних побудов у симфоніях Бетховена.

Розвиток симфонічного жанру у творчості Людвіга ван Бетховена (1770–1827), натхненний революційними ідеями, вийшов на нові рубежі — гігантські масштаби, конфліктність драматургії, драматизм, героїчність, глибина змісту, насиченість творів темами-ролями наблизили симфонію до справжньої драми, до театру. Музичні образи стали буквально зримими, і слухачі під час прослуховування симфоній отримували таке саме задоволення, нібито вони перебували в театрі на виставі.

Л. ван Бетховен ще більше розширив рамки симфонії, розмістив її в монументальних формах (порівняймо, моцартівський «Юпітер» триває близько 40 хвилин, а велетенська Дев'ята бетховенська симфонія триває трохи більше години), наповнив її новим змістом, революційними героїчними образами, образами драматичної боротьби. У своїй останній симфонії, ніби перекидаючи місток у далеке оперне минуле, з якого вийшла симфонія, Бетховен вводить у фінал симфонії хор. Своєю творчістю Бетховен завершив досягнення віденської класичної школи в розвитку симфонії.

Оновлена культурна парадигма, заснована на великих суспільних потрясіннях, прагнула до створення монументальних форм, апелювала до людських мас, тож Бетховен і став тим творцем, що був породжений воїновничою й величною епохою і виконував її приречення. Монументальність, велич вимагали розширення обривів, збільшення тривалості творів, і Бетховен виводить свої симфонії на широкий простір, збільшує силу звучності за рахунок розширення оркестру і введення нових інструментів, а також (в останній своїй симфонії) солістів і хору. Так, Allegro «Героїчної» майже вдвічі перевищує Allegro найбільшої із симфоній Моцарта — «Юпітер», а велетенські розміри Дев'ятої взагалі непорівнянні з жодним із раніше написаних симфонічних творів.

На відміну від Моцарта і Гайдна, Бетховен творіння своїх симфоній розтягував у часі: «Героїчну» створювали протягом півтора року, робота над П'ятою розтягнулася аж на три роки, а над Дев'ятою симфонією працював ледь не десять років. Перші дві симфонії ще мають сліди впливу великих попередників. У них тільки означені риси триумфально-героїчних творів, але це ще не Бетховен. Але вже в третій симфонії розкривається міць і бунтівна сила духу композитора. Тут Бетховен уже міцно став на героїко-епічну тему, демонструючи драматизм епохи, її потрясіння і катастрофи.

Починаючи з Третьої симфонії, драматизм стає головною відмінною рисою його симфоній, а також увертюр

«Егмонт», «Коріолан», «Леонора № 3». І в своїй останній симфонії драматичну лінію він реалізує з небувалим розмахом і художньою досконалістю. Але Бетховен щоразу обіграє героїчну тему по-різному. У Третій симфонії це героїчний епос, наближений до античного мистецтва, у П'ятій розвивається динамічна драма. Утім, Бетховен не замикається на героїці, радість життя, юнацький оптимізм прозирає в Четвертій симфонії B-dur. Темі природи присвячена Шоста («Пасторальна») симфонія. У танцювальному вихорі кружляє Сьома симфонія і тонка та витончена Восьма. І замикає цю серію чудова і велична Дев'ята симфонія з її оптимістичним життєствердним закінченням. Своєю творчістю Бетховен завершив досягнення віденської класичної школи в розвитку симфонії. У творчості композиторів віденської школи симфонія як жанр змогла виразити найрізноманітніші форми людського існування, що виявилось у створенні різних типів симфонізму: від народно-жанрового, епічного, лірико-драматичного до героїко-драматичного та його гібридів — філософсько-драматичних, епіко-драматичних, лірико-драматичних, жанрово-епічних, лірико-пісенних та інших.

Подальший розвиток симфонії пов'язаний зі зміною історичної парадигми, яка висунула на перше місце романтизм як естетичну течію, що на чільне місце ставила самоцінність духовно-творчого життя особистості, перебільшене зображення пристрастей і характерів. Музикальна канва творів суб'єктивізувалася, композитори часто у своїх творах ототожнювали себе з романтичним героєм, тобто вели оповідання від першої особи. Дедалі більше набував розвитку психологічний конфлікт героя із самим собою. Романтичні образи ставали часом занадто перебільшеними, то з драматичним надрином, то з хворобливою витонченістю. У зв'язку з цим набула поширення програмна складова музики, яка будувалася на сюжетах з інших видів мистецтва.

Виклад сюжету вимагав наскрізного розвитку, що зумовило створення симфонії у вигляді одночастинної поеми. Музику почали трактувати в синтезі з іншими мистецтвами — з літературою, живописом, через що її образи викликали миттєві асоціативні картини з літератури чи живопису, і це сприяло глибокому проникненню в слухняне сприйняття, роблячи його максимально, наскільки це можливо при сприйнятті невідчутних величин, чуттєвим і конкретним.

Сюжетна наповненість музичних творів іншими видами мистецтва мала наслідком програмність і водночас вимагала у викладі єдиного ланцюга подій, звідси — створення одночастинної симфонічної форми, поемність.

Розвиток гібридних типів симфонізму далі впливав у творчості романтиків. Цим шляхом розвитку пішов Ф. Ліст (1811–1886), збагативши симфонізм програмними шедеврами. Відповідно до ідеалів романтизму, Ф. Ліст увійшов в історію музики як творець нового романтичного жанру — «симфонічної поеми». Прагнення Ф. Ліста

до інновацій торкнулися не тільки фортепіанного концерту, а й його симфонічної творчості.

Як і у своїх фортепіанних концертах, у симфонічних поемах він був прихильником винайденої ним одночастинної форми. Як шанувальник програмної форми, Ліст у більшості випадків супроводжував партитуру розгорнутим викладом сюжету. Блискуче володіючи літературним жанром, Ліст часто давав великі описи творів, починаючи від зародження задуму до цільної літературної програми. Така програма допомагала узагальнити образ героя, окреслити коло драматичних переживань, які потім ставали змістом музики. Перевагу у виборі сюжетів для своїх симфонічних поем Ліст віддавав героям, сильним духом, картинам битв, перемог, народним рухам.

Маючи неабиякий літературний талент, Ліст у більшості випадків супроводжував партитуру розгорнутим викладом сюжету. У докладній літературній програмі, яку композитор давав своїм творам, вимальовувався образ героя з усією сукупністю його героїко-драматичних переживань і дій. Ця програма давала змогу виконавцям точніше відтворювати чуттєві перипетії образу, а слухачеві розуміти рух почуттів, що виражалися в музиці. Головними дійовими особами його поем ставали героїчні особистості, які брали участь у битвах, народних рухах, і які обов'язково перемагали.

Франц Петер Шуберт (1797–1828) є основоположником нового лірико-романтичного та лірико-епічного напрямку. За своє коротке життя написав 9 симфоній і 8 увертюр. За життя жодна з них не була виконана, а партитури Восьмої і Дев'ятої симфоній були загублені і тільки через десять років після смерті композитора їх віднайшов Роберт Шуман серед паперів Шуберта, що зберігалися в його брата. Дев'яту, останню «Велику» до-мажорну симфонію вперше виконали в 1839 році в Лейпцигу. А знамениту Восьму, яка отримала назву «Незакінчена», через те, що її композитор написали всупереч традиції, тільки в двох частинах, вперше виконали лише 1865 року.

У творчості Шуберта зародилися основні течії романтизму, які надалі розвинули чимало інших композиторів.

У чотирьох симфоніях Роберта Шумана (1810–1856), які він написав упродовж 10 років (з 1841 по 1851), переважають світлі, життєрадісні настрої. Значне місце в них займають епізоди пісенного, танцювального, лірико-картинного характеру. У своїх симфоніях Шуман тяжіє до традицій класицизму, проте в них уже помітні паростки симфонічної поеми, що виражаються через вживання прийомів монотематизму, через наскрізний розвиток великої форми, через інтонаційні зв'язки між частинами.

Поряд із Ф. Лістом основоположником нового музичного жанру — симфонічної поеми — вважають Гектора Берліоза (1803–1869). Симфонічна поема стала дуже популярною серед композиторів XIX століття. Перша його симфонія, можна припустити, — автобіографічна. Програма симфонії така: молодий музикант із хворобливою чутливістю і полум'яною уявою у нападі

любовного відчаю тріють опіумом. Доза наркотику надто слабка, щоб убити його, ввергає його у важке забуття, супроводжуване важкими видіннями, під час якого його відчуття, почуття, спогади перетворюються в його хворому мозку на думки та музичні образи. Сама кохана жінка стала для нього мелодією і ніби нав'язливою ідеєю, яку він знаходить і чує всюди.

Ця програма звучала для тогочасної молоді не просто як любовна історія самого автора чи іншої конкретної людини. Уперше в музиці було втілено образ типового романтичного героя, вже відкритого літературою — бентежного, розчарованого, такого, що не знаходить місця в житті. Такого героя називали байронічним, бо він був улюбленим персонажем творів англійського поета, або — ще точніше — сином століття, за назвою роману Альфреда де Мюссе «Сповідь сина століття». Знаходили в берліозівській програмі перегуки і з повістю Гюго «Останній день засудженого до смертної кари».

Продовжував романтичний напрямок Фелікс Мендельсон (1809–1847), автор п'яти симфоній. Не можна сказати, що симфонії Ф. Мендельсона полюбилися публіці і їх часто виконують у концертних програмах. Поряд із «Шотландською» та «Італійською», що належать до найкращих сторінок творчості Мендельсона, інші симфонії значно програють. Останні дві симфонії композитор написав, натхненний природою Шотландії та Італії, їхня лірико-романтична спрямованість збіглася із фундаментальними рисами самого композитора — лірика і романтика. Мендельсону вдалося втілити риси ліричного героя з досконалою формою, звідси й висока художня якість цих творів.

Великого успіху досяг Ф. Мендельсон у сфері програмної увертюри. Увертюра спочатку мала прямий зв'язок з оперою або драмою, і програмність увертюри була обумовлена змістом опери або драми. Увертюра Ф. Мендельсона «Сон літньої ночі» вперше була створена у відриві від опери або вистави і задумана як програмно-симфонічна концертна п'єса для оркестру. Тому є всі підстави вважати Ф. Мендельсона родоначальником нового жанру — концертної програмної увертюри.

Увертюри ж Глюка, Моцарта, Керубіні, особливо ж Бетховена, були задумані як вступи до опер або драматичних спектаклів. Однак завдяки художній завершеності задуму і форми згодом набули самостійного значення і їх стали виконувати як незалежні твори в концертному репертуарі симфонічних оркестрів.

Згодом одночастинна оркестрова увертюра набула великого поширення і стала ніби новим різновидом симфонії. Найкращі її зразки проявилися у творчості Берліоза, Шумана, Чайковського.

Яскравим композитором романтичного напрямку був Шарль Каміль Сен-Санс (1835–1921) — автор п'яти симфоній, з них тільки три симфонії номерні, і восьми симфонічних поем. Вершиною симфонічної творчості композитора вважають Симфонію № 3 («Симфонія

з органом») до-мінор, Ор. 78 (1886). Симфонія незвичайна за формою і за складом інструментів. Уперше в інструментальний склад симфонії композитор увів і фортепіано, і орган. Хор (уже якоюсь мірою традиційно) також був присутній у складі оркестру. Оскільки програми цього твору композитор не оприлюднив, то і сучасники, і дослідники пізнішого часу складали свої версії можливої програмності. Слідом за Шубертом, з його «незакінченою» симфонією, Сен-Санс зупинився на двох частинах (замість традиційних чотирьох). Однак кожна частина ще умовно поділена на два розділи. Симфонія насичена безліччю образів, які в динамічній боротьбі приходять до радісного фіналу.

Симфонія також вражає різноманітним і гнучким інструментуванням. Проте, незважаючи на успіх, Симфонія № 3 стала останнім твором Сен-Санса в цьому жанрі, яку він написав у віці 51 року, і хоча композитор прожив до 86 років і активно писав музику в інших жанрах, до симфонії більше не звертався. «Після паризької прем'єри Симфонії для органа з оркестром ор. 78 Шарль Гуно вигукнув про свого друга Каміля Сен-Санса та його твір: "Ця симфонія має бути в Луврі. Це французький Бетховен"» [7].

Найвідомішою і найпопулярнішою з поем композитора став «Танець смерті», який Сен-Санс написав, надихнувшись віршем свого сучасника, поета-символіста Анрі Казаліса. У своїй поемі композитор ввів нібито дві дійові особи — Смерть, яка грала на скрипці в ритмі вальсу, і танцюючі скелети, які виражалися партією ксилофона. При цьому, для створення враження потойбічності, солюючу скрипку налаштували в особливий спосіб: дві верхні струни утворюють інтервал не чистої квінти, а тритона, що мав назву «diabolus in musica» (дияволом у музиці).

Одинадцять симфоній (9 номерних та дві за тональністю) Антона Брукнера (1824–1896) завершили формування останнього етапу австро-німецького романтизму і вирізняються багатством гармонійної мови, складною поліфонічною структурою та часовою тривалістю.

Симфонії Брукнера — величезні епопеї, побудовані на логіці епічної оповіді, в якій відбувалися і драматичні сутички, і ліричні сцени, де всі представлені чуттєві образи були загострені до межі й вступали у взаємодію один з одним у значній монолітній оповіді. Він також розширив межі симфонічного жанру — тим, що вводив у партитурі хор і солістів. Брукнер був людиною ніби з іншої епохи, він наче застряг у минулому, але з іншого боку володів дивовижним даром передбачення майбутнього, що й виражалося в його симфоніях. Він був скромним учителем і органістом, жив у маленьких провінційних містечках на півночі Австрії і писав музику, яку майже не виконували. Симфонії він почав писати пізно — у 40 років. І перший успіх прийшов до нього тільки в 60 років під час виконання його Сьомої симфонії. Він був перфекціоніст, і дві симфонії не вважав за можливе вносити до номерного

списку, тому останньою була Дев'ята (незавершена) симфонія, а не Одинадцята.

Симфонії Брукнера — не програмні. Це чиста музика, яка не має компонента рацію (програми) і підноситься до небес, у зоряний неземний простір, зберігаючи найвищий ступінь абстрактності. Він ніби виходить за межі людських пристрастей, споглядаючи світ із надзоряного простору.

Йоганнес Брамс (1833–1897), на перший погляд, у симфонічній творчості зробив крок назад і повернувся до традицій віденської школи в трактуванні симфонії як інструментальної драми. Але, якщо придивитися пильніше, помітно, що він об'єднав класичні традиції із досягненнями романтичної поемності, де в суворій класичній формі знайшли своє вираження і романтичний світ образів, і сучасний лад почуттів, і цілісність поемного вираження. У цьому — своєрідність Брамса, його історична заслуга.

Як і представники романтичного напрямку, Брамс, слідом за Бетховеном, у своїй симфонічній творчості продовжив лінію інструментального класичного симфонізму і розвивав психологічну драму, засновану на внутрішній боротьбі особистості, її духовному вдосконаленні, тому крайні частини зазвичай наділяв напруженою конфліктністю, тоді як як середні частини правила за ліричний відступ, були безконфліктними.

Симфонії Брамса поєднують емоційність із суворою дисципліною мислення, їм притаманні внутрішня зосередженість, стриманість і сила вираження. Розвиваючи традиції Бетховена, Брамс ішов у дещо іншому напрямі — тема особистості, її життєвої боротьби та морального вдосконалення вийшла в нього на перше місце.

Творчість Антоніна Дворжака (1841–1904), автора дев'яти симфоній, здебільшого була орієнтована на класичну модель, але в них також можна побачити риси поемності. Остання, «З Нового Світу», включена до репертуару багатьох оркестрів світу і є одним із найбільш виконуваних оркестрових творів композитора. Вона стала результатом «американського періоду» життя композитора, пов'язаного з його роботою, що з'явилася у зв'язку з пропозицією американської меценатки Жанетті Дербер очолити створену нею Нью-Йоркську консерваторію (1891–1995), а також обійняти посаду професора композиції та диригування в цій же консерваторії.

У цей час Дворжак досяг зеніту своєї слави й охоче пристав на цю пропозицію. Змістом симфонії стали враження Дворжака від Америки, зокрема він асимілював афроамериканські народні мотиви у першій частині симфонії. Туга за Батьківщиною проявилася в цій симфонії використанням чеського фольклорного матеріалу — чеський народний танець у середині третьої частини. За жанром це лірико-драматична симфонія. Її концепція типова для Дворжака: через напружену боротьбу думок і почуттів до оптимістичного висновку.

Прикметною рисою драматургії симфонії є система лейтмотивів, що зміцнюють єдність циклу. Провідний

лейтмотив — головна тема I частини, її початковий елемент з'являється в усіх частинах симфонії. Наскрізний розвиток отримують також заключна тема I частини, основні теми Largo і Скерцо. Інші особливості симфонії — її багатотемність і велика роль духових інструментів в оркестровці. На прем'єру симфонії очікували з великим інтересом, успіх був сенсаційний: виконання твору розцінювалося як найзначніша подія в історії музичного життя Америки. Осібно стоїть сьома симфонія: «Сьома симфонія Дворжака в тональності ре мінор посідає особливе місце в циклі його дев'яти симфоній. Її похмура атмосфера різко контрастує не тільки з двома сусідніми симфоніями (№№ 6 і 8), але й з переважною більшістю творів Дворжака в цілому. Їй притаманна драматична експресія, похмура атмосфера болісних сумнівів і впертої непокори. Для неї характерна відсутність слов'янської мелодики, яка є відмінною рисою раннього, так званого слов'янського періоду творчості композитора, із якою зазвичай пов'язують його композиторський стиль. Незважаючи на драматичну силу цієї музики, це також глибоко інтимний твір, в якому композитор досліджує перипетії своєї душі та відповідає на елементарні питання про людське існування» [8].

Перу композитора також належать симфонічні поеми «Водяний», «Полуденниця», «Золота пряжка», «Голубок», «Богатирська пісня». У своїй творчості Дворжак синтезував елементи віденської класики і романтизму з чеськими народними мелодіями і ритмами.

Густав Малер (1860–1911), автор десяти симфоній (Десята — не закінчена), за своє коротке життя зробив запаморочливу кар'єру, але не композитора, а диригента. Малер складав свої твори переважно влітку, під час відпустки у своїй основній роботі диригента. Музика Малера за життя була цікава відносно вузькому колу відданих шанувальників, і тільки через багато років після його смерті отримала справжнє визнання. За життя критики в особі Ромена Ролана, Ганса фон Бюлова та інших були нещадними і не знаходили в його музиці нічого цікавого, вважали його мелодії банальними, побудови громіздкими й незграбними, а всю музику — бездарною та позбавленою смаку, з грубим інструментуванням та імпровізацією. Інакше кажучи, звинувачували композитора в тому, що він не знав, що буде після наступного такту, тобто писав, покладаючись на імпровізацію, без добору матеріалу.

Його музика здавалася незрозумілою, недоступною, погано «зробленою» і цим дратувала професіоналів. Малер прагнув перевершити те, що було до нього. І перше, що впадає в око — це тривалість його симфоній. Вони безмірно довгі — звучать понад годину, годину двадцять, годину тридцять і більше. Наприклад, третя симфонія була абсолютно гігантською, і всі її шість частин тривали трохи менше двох годин. Друге — склад оркестру: це були потрійні або четверні склади, які у восьмій симфонії були доведені до уявного максимуму. Крім того, Малер розширює простір, у якому перебуває оркестр, вводить додаткові інструменти за сценою, створюючи ефект стереозвучання.

Вводить у симфонії хор, солістів і не просто хор, а іноді потрійний склад плюс дитячий хор.

Після дев'ятої симфонії Бетховена це перший випадок, коли композитор вводить у симфонічний твір хор, причому хор і солісти звучать не у фіналі, як у Бетховена, а від початку твору. Третє — куплетність, запозичена від пісень у побудові форми. Усе це вимагало вже іншого типу сприйняття від публіки, можливо, споглядального сприйняття, такого, до чого публіка була не готова, і це викликало роздратування. Час поставив усе на свої місця і показав безпідставність критики сучасників, які не побачили в музиці Малера зародків нових стилів. Перед творінням симфонії Малер часто у схематичному вигляді складав остов симфонії, продумуючи виражено і раціонально органічне ціле у всіх його деталях. Найбільш виконуваною стала Четверта симфонія Малера. У ній композитор використав звичайний, дещо полегшений склад оркестру (три труби й чотири валторни, без туби й тромбонів), обмежився порівняно невеликою протяжністю симфонії (приблизно 45 хвилин), в оркестровці уникав густих важких нашарувань, та наприкінці — пісенний фінал.

Здавалося б, що композитор певною мірою наблизився до побажань публіки і створив твір, який мав би відповідати панівному стереотипу. Але, як і інші симфонії композитора, сучасники — публіка і критика — зустріли її напрочуд неприязно, і саме на неї чекало майже одностайне незрозуміння.

«Мій улюблений і всіма переслідуваний пасинок», — так з ноткою гіркоти називав цю симфонію Малер. Прем'єра, що відбулася в Мюнхені 1901 року, та подальші виконання у Франкфурті, Берліні, Відні завершувалися справжнім провалом і скандалами. Публіка не сприймала цієї музики; сучасники були впевнені, що автор знущується з них, спеціально провокуючи скандал. Якби це було метою композитора, то він успішно її досягав при кожному виконанні, яке завжди закінчувалося скандалом. Цю симфонію, як і інші симфонії композитора, оцінили тільки через багато років, коли культурна парадигма, що змінилася, породила твори нововіденських класиків (Шенберг, Берг, Веберн), на тлі яких музика Малера стала прийнятною і зрозумілою.

У творчості Ріхарда Штрауса (1864–1949) переплелися течії пізнього німецького романтизму і німецького експресіонізму. Він автор десяти симфонічних поем, написаних у ранньому періоді його творчості, в яких він розвинув принципи програмного симфонізму Г. Берліоза і Ф. Ліста, що ґрунтуються на літературних джерелах. На відміну від Ф. Ліста, Р. Штраус не надавав літературній програмі послідовного розвороту подій, а часто літературні фрагменти творів були для нього відправною точкою, від якої відштовхувалася уява композитора, натхненна поетичними фразами.

Як вказує І. Соллертинський: «У 1887/88 рр. створено першу велику симфонічну поему — „Дон Жуан“ (до неї написано — юнацьку симфонію f-moll із явними

слідами впливу Мендельсона та симфонічну фантазію „З Італії“). 1903 р. композитор закінчує „Домашню симфонію“ („Symphonia domestica“). У проміжку між ними розташовані всі знамениті симфонічні поеми: „Макбет“, „Смерть і просвітлення“, „Веселі забави Тіля Ойленшпінгеля“, „Так казав Заратустра“, „Дон Кіхот“, „Життя героя“. Після 1903 р. Штраус повертається до симфонізму всього один раз — у програмно зображальній „Альпійській симфонії“ (1915)» [6]. Усі симфонічні твори Штрауса об'єднані спільними жанровими особливостями. Він відмовляється від класичної форми чотиричастинної й узагалі багаточастинної симфонії. Саме слово «симфонія» (якщо виключити юнацькі речі) трапляється в нього всього двічі («Домашня» та «Альпійська» симфонії), причому обидва рази стосовно до одностайних композицій. Замість того Штраус удається до створеного Листом жанру «симфонічної поеми» («symphonische Dichtung»): одностайного оркестрового твору програмного змісту, запозиченого із суміжної царини мистецтва — літератури або живопису [6].

Аж до XX століття чотиричастинна модель симфонії, з тими чи іншими змінами, що утвердилася у творчості віденських класиків, як правило, складалася з початкового allegro в сонатній формі (інколи з повільним вступом), повільної частини, менуету або скерцо і жвавого фіналу.

В основі низки симфонічних поем Штрауса лежать образи світової літератури. Перша з них — поема «Макбет» за В. Шекспіром (перша редакція, 1887) вирізняється суворим, похмурим колоритом. Відома поема «Дон Жуан» за Н. Ленау (1889), провідна ідея якої — мінливість як наслідок прагнення до ідеалу. Образи її яскраві й барвисті, музичний розвиток захоплює стрімкістю. У поемі «Веселі забави Тіля Уленшпінгеля» (1896) композитор узяв за основу німецький варіант легенди (відсутня тема визвольної боротьби Нідерландів проти Іспанії). Це найпопулярніший оркестровий твір Штрауса; композитор передає пригоди героя в розвитку двох тем, що невинно змінюють характер. Поему «Дон Кіхот» за М. Сервантесом (1897) композитор назвав «фантастичними варіаціями на тему лицарського характеру». Твір завершується сумним глузуванням над людською захопленістю.

Образи та загальні ідеї композитор черпав також і в деяких філософських вченнях. Поема «Смерть і просвітлення» (1889) присвячена вічній проблемі життя і смерті та пов'язана з філософією А. Шопенгауера; «Так говорив Заратустра» за Ф. Ніцше (1896) є спробою передати засобами музики деякі аспекти однойменного філософського твору. У цьому творі композитор вдався до складної системи лейтмотивів, використав оркестр збільшеного складу та орган. Поема «Життя героя» (1898) має автобіографічний характер, про що свідчить введення тем з інших творів композитора.

Представником індивідуального модернізму був Ян Сібеліус (1865–1957), який написав сім симфоній, та симфонічні поеми «Куллерво», «Леммінкяйнен»,

«Фінляндія», «Тапиола», «Донька Півночі», «Нічна скачка і схід сонця», «Туонельський лебідь». У своїй творчості композитор був прихильний до одного з напрямів модернізму в музиці, який він сам відкрив для себе і якому лишався вірний все життя. У своїх симфоніях він звертався до фінської природи, яку обожнював: звуки природи, шелест лісу, перешіптування трав, спів птахів — все перетворювалося на музику. І водночас він намагався віднайти місце людини в цій природі та поєднати емоції людини й емоції від споглядання природи у своїй музиці. У його симфоніях мелодії були будівельним матеріалом для створення мальовничих картин природи і людини як живої матерії, що була частиною всеохопної природи.

Йому весь час хотілося стиснути форму симфонії до однієї яскравої картини, що запам'ятовується, що він і зробив у Сьомій симфонії, обрізавши її форму до одностатинності. Сібеліус дуже критично ставився до своєї творчості, йому весь час здавалося, що він застарів, не встигнувши стати відомим, хоча за життя його визнали великим національним композитором, символом великої країни. І, можливо, це була одна з причин, чому останні 30 років життя він замовк як композитор. У чомусь він повторив долю великого Россіні, який також за останні 36 років не написав жодного рядка. Це явище залишається загадкою для дослідників, бо переважна більшість композиторів пишуть до останнього подиху, про що свідчать незакінчені твори [3].

Одним із видатних симфоністів-модерністів ХХ століття був Пауль Гіндеміт (1895–1963). Його спадщина включає вісім симфоній і ще безліч оркестрових партитур, зокрема численні концерти для різних інструментів. Провідним прийомом тематичного розвитку в Гіндеміта є поліфонія, яка виступає в синтезі з варіаційністю та сонатністю, що надає його творам архітектурної завершеності форм. Особливості тематизму Гіндеміта впливають із поліфонічної природи його мислення, якому притаманна мелодійна різноманітність, математична логічність за інтонаційної свободи. Фути — подвійні, потрібні — часто присутні як основний засіб розвитку у фіналах його інструментальних циклів.

Представником модернізму був Чарлз Едвард Айвз (1874–1954), якого по праву вважають основоположником американської композиторської школи ХХ століття. Життя і творчість Айвза один з його шанувальників назвав американською трагедією. Справді Айвз почав писати музику з 1890-х років, але до кінця 1930-х його твори не були відомі, їх не виконували. Довгі роки Айвз писав

сам для себе, виробивши власний музичний стиль, що поєднує елементи традиційної побутової музики з незвичними, гострими гармоніями та оригінальним інструментуванням, і навіть із чвертьтоноювою системою, невідомою класичній музиці.

Айвз у деяких своїх творах, очевидно, раніше за А. Шенберга, майже впритул підійшов до серійної організації атональної музики. Але його відкриття на той час були невідомі світу. Лише 1947 року він був удостоєний премії Пуліцера за Третю симфонію, написану 1911 року, а друга симфонія вперше була виконана під керівництвом Бернштейна через 50 років після написання за кілька років до смерті композитора. Але до цього часу Айвз уже давно відійшов від справ, і його муза мовчала вже понад 20 років. Це був третій в історії випадок, після Россіні та Сібеліуса, коли плідний композитор замовкав задовго до смерті.

Оригінальність задумів композитора виразно проявилася в останній незакінченій «Вселенській» симфонії, де передбачалося розташування оркестрів і хору на відкритому повітрі, в горах, у різних точках простору. Дві частини симфонії (Музика Землі та Музика Неба) мали звучати одночасно, але двічі, щоб слухачі могли по черзі фіксувати увагу на кожній.

Як зазначає Дж. Райнхард, у симфонії відсутній поділ на окремі частини, проте існує безліч музичних розділів, визначених космічним змістом. Кожен розділ слідує за попереднім без перерви, а відкривається вся симфонія великою музичною преамбулою.

Тільки зараз найбільше абстрактне творіння Айвза постало перед слухачською публікою. Її складні технічні особливості, такі, як, наприклад, полімікрохроматичний зміст, вживання «інструментів домашнього виготовлення», імпровізації, радикального інструментування і впровадження «обертонної машини», роблять «Вселенську» симфонію як в технічному, так і в естетичному планах гострішою за багато музичних явищ, що виникли набагато пізніше [4; 5].

Справжнє визнання Айвз отримав посмертно, коли американські музиканти відкрили в його мистецькій спадщині риси самобутньої творчої індивідуальності, національного складу та проголосили Айвза основоположником нової американської школи.

В українській музиці розквіт симфонічної творчості пов'язаний з іменами Б. Лятошинського (5 симфоній), І. Карабиця (3 симфонії), Є. Станковича (6 симфоній та 12 камерних симфоній), В. Сильвестрова (8 симфоній), Л. Колодуба (12 симфоній), В. Бібіка (7 симфоній), К. Цепколенко (7 симфоній).

Література

1. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика. Київ: Музична Україна, 1969. 428 с.
2. Зінкевич О. С. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського; Ніжин: Лисенко М. М., 2023. 224 с.
3. Нормет А. Симфонії Сібеліуса. Таллінн: Aleksandra, 2011. 304 с.
4. Райнхард Дж. О Вселенской симфонии Чарльза Айвза. URL: <https://stihi.ru/diary/futurism/2009-06-30> (дата звернення 17.12.2024).
5. Райнхард Дж. Голоса земли и воды во Вселенской симфонии

Чарлза Айвза. URL: <http://www.slovoart.ru/node/1783> (дата звернення 17.12.2024).

6. Соллертинський І. Симфонічні поеми Ріхарда Штрауса. URL: <https://maysterni.com/publication.php?id=142755> (дата звернення: 18.12.2024).

7. Camille Saint-Saëns, à l'ombre de Beethoven. URL: <https://www.resmusica.com/2021/12/16/>

camille-saint-saens-a-lombre-de-beethoven/ (access date: 12.01.2024).

8. Dvořák A. Symfonie č. 7 d moll, op. 70, B141. URL: <https://www.antonin-dvorak.cz/dilo/symfonie-c-7/> (дата звернення 18.02.2024).

9. Köln H. W. Über Haydns „charakteristische“ Sinfonien. URL: https://www.zobodat.at/pdf/Wiss-Arbeiten-Burgenland_103_0065-0078.pdf (access date: 28.01.2025).

References

Hordiichuk, M. (1969). *Ukrainska radianska symfonichna muzyka* [Ukrainian Soviet symphonic music]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Zinkevych, O. S. (2023). *Ukrainska symfoniia 1970–1980-kh rokiv: Henetyko-typologichnyi aspekt* [Ukrainian symphony of the 1970s–1980s: Genetic-typological aspect]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho; Nizhyn: Lysenko M. M [in Ukrainian].

Normet, L. (2011). *Symfonii Sybeliusa* [Sibelius's symphonies]. Tallinn: Aleksandra [in Russian and Estonian].

Reinhard, J. (2009, June 30). Pro Vselensku symfoniuu Charlza Aivza [About Charles Ives's Universe Symphony]. *Stihi.ru*. Retrieved December 17, 2024, from <https://stihi.ru/diary/futurism/2009-06-30> [in Russian].

Reinhard, J. (n.d.). Holosa zemli i vody u Vselenski symfonii Charlza Aivza [Sounds of earth and water in Charles Ives's Universe Symphony]. *Slovesnytsia Mystetstv*. Retrieved

December 17, 2024, from <http://www.slovoart.ru/node/1783> [in Russian].

Sollertynskyi, I. (n.d.). Symfonichni poemky Rikharda Shtrausa [Symphonic poems of Richard Strauss]. Retrieved from <https://maysterni.com/publication.php?id=142755>

Camille Saint-Saëns, à l'ombre de Beethoven. (2021, December 16). *ResMusica*. Retrieved from <https://www.resmusica.com/2021/12/16/camille-saint-saens-a-lombre-de-beethoven/>

Dvořák, A. (n.d.). *Symfonie č. 7 d moll, op. 70, B141* [Symphony No. 7 in D minor, Op. 70, B.141]. Retrieved from <https://www.antonin-dvorak.cz/dilo/symfonie-c-7/> [in Czech].

Köln, H. W. (n.d.). Über Haydns “charakteristische” Sinfonien [On Haydn's “characteristic” symphonies]. Retrieved from https://www.zobodat.at/pdf/Wiss-Arbeiten-Burgenland_103_0065-0078.pdf [in German].

Wang Zian.

Symphony Evolving into Drama in Historical Retrospect

Abstract. The symphony genre grew out of the opera overture and, from about 1730, became an independent form of orchestral music. Initially, a symphony orchestra consisted of strings and a few wind instruments (copper and woodwinds). The development of symphonism was influenced by various factors, primarily opera, with its melodies, figurative mode, and structure of constructions. Such instrumental genres as the orchestral suite, trio sonata, Concerto grosso, and ensemble music for applied purposes became preparatory stages for the formation of the symphony. As it matured, symphonism distinguished itself from other genres, especially from opera, acquiring independent content, means of development, and forms of composition. Gradually, symphonism became one of the most ambitious genres of orchestral music, reflecting the depth and organization of musical thinking, integrating typological and stylistic processes, and capable of reflecting various manifestations of the human spirit from sentimental lyrics to grandiose drama.

In the twentieth century, the symphony was challenged like many other musical genres. The evolution of musical thinking with a tendency to decentralization in the field of style, as well as the rejection of stereotyping of structural foundations, led the symphony to an extremely unstable position, on the one hand, and opened up previously unexplored possibilities for a radical rethinking of the semantic accents of the genre, on the other hand. Thus, no matter what changes occurred in the inner and outer life of this genre, the symphony has claimed the role of an artistic picture of the world since its inception. The symphony genre reflected the most acute problems of its time.

Keywords: Viennese school, genre, emotional subtext, lyrical-romantic drama, leitmotif, epic, modernism, music, new paradigm of time, musical language, composers, compositional technique, musical form, postmodernism, symphony, sonata form, symphonic poem, style, plot, folklore, artistic idea.

Стаття надійшла до редакції 11.02.2025

Лі Цзичжань Li Zizhan

аспірантка Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковськогоpostgraduate student, Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: caterina.S.janney@gmail.com | orcid.org/0009-0001-8871-0298

Фортепіанний цикл у творчості Роберта Шумана: художньо-стильовий світ задуму

та особливості виконавського втілення

The Piano Cycle in Robert Schumann's Oeuvre: Artistic and Stylistic Concepts and Features of Performance Interpretation

Анотація. Досліджено фортепіанні цикли Роберта Шумана у контексті їхнього художньо-стильового задуму та особливостей виконавського втілення та виняткової ролі у становленні музичного романтизму XIX століття. Фортепіанні цикли німецького композитора розглянуто як унікальний жанрово-стильовий субстрат поєднання музичної й літературної поетики, завдяки чому створено особливий художній простір, позначений суб'єктивністю, ліризмом та драматургічною складністю. В основу дослідження покладено такі цикли, як «Карнавал», «Крейслеріана», «Танці Давидсбюндлерів», «Фантастичні п'єси» та інші знакові фортепіанні твори Р. Шумана. Проаналізовано принципи композиційної організації, зокрема мозаїчність структури, використання музичних шифрів (наприклад, ASCH, ABEGG), метроритмічну свободу, варіаційність, інтонаційну єдність та лейтмотивність. Розкрито вплив літературних джерел на програмність та образну калейдоскопічність шуманівських циклів. Особливу увагу приділено розкриттю психологічної глибини образів та їхньому втіленню в музичній тканині авторського задуму. Досліджено особливості виконавського прочитання циклів Р. Шумана з урахуванням історично обґрунтованого та персоніфікованого підходів, що охоплюють питання інтерпретаційної свободи, вибір інтерпретатора між повним виконанням циклу та окремих п'єс, а також технічні виклики (ритмічна гнучкість, педалізація, динамічна градація тощо). Проаналізовано підходи таких видатних піаністів, як Клара Шуман, Володимир Горовиць, Марта Аргеріх, а також сучасної зірки Юджа Ванг, вказано на еволюцію інтерпретацій фортепіанної спадщини німецького композитора — від академічної точності до персоніфікованої свободи у трактуванні авторського задуму. У контексті сучасного виконання наголошено на необхідності дотримання стилістичної цілісності, гнучкості фразування, ритмічної свободи та глибокого психологічного осмислення образів. Таким чином, фортепіанні цикли композитора виступають як інтелектуально-образний субстрат, відкритий до перепрочитань у сучасному музичному просторі.

Ключові слова: колекціонер, художній твір, навколохудожня соціальна група, типологія груп, фінанси, художня мода, діловий партнер, меценат, прагматизм, ідеалізм.

Постановка проблеми. Фортепіанна спадщина Р. Шумана посідає провідне місце у становленні музичного романтизму першої половини XIX століття як нова естетична концепція, орієнтована на суб'єктивність, емоційність та позначена значними комунікаціями з літературною творчістю. Фортепіанні циклічні опуси митця — «Carnaval. Scène mignonnes sur quatre notes. Op. 9», «Kreislaria. Phantasien. Op. 16», «Die Davidsbündler. 18 Charakterstücke. Op. 6», «Phantasiestücke. Op. 12», «Kinderszenen. Leichte Stücke für das Pianoforte. Op. 15» та ін. — демонструють характерну для романтичного стильового дискурсу поетичність задуму, контрастність

його інструментального втілення та вишукану імпровізаційність формотворення у калейдоскопічному та розгортанні фортепіанного циклу, жанру, знаково-го для клавірних пошуків митця.

Художня майстерність пошуків Р. Шумана базується не лише на імплементації досвіду попередників — Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта та ін. знакові особистостей його часу, а й має сутнісні авторські риси прояву. Завдяки експериментуванню із циклічною формою, застосуванню лейтмотивних підходів та інтонаційної єдності фортепіанного циклу у новому напрямі тощо ці шуманівські технології композиторської творчості стали визначальними

та характерними для митців-романтиків другої половини XIX століття. Базуючись на схрещенні яскравих контрастів, емоційної глибини та витонченого ліризму, музична мова Р. Шумана справила значний вплив на Й. Брамса, Ф. Шопена, Е. Гріга, а також її прояви простежуємо у здобутках митців-імпресіоністів К. Дебюссі та М. Равеля. У творчому спадку кожного з цих композиторських імен окреме місце посідає фортепіанний цикл, часто сформований на основі композиційних практик видатного німецького композитора.

У сучасному виконавському мистецтві спостерігається тенденція до інтерпретаційної свободи та глибокого занурення у психологічний контекст музики німецького композитора, що дає виконавцю масштабний простір для особистої рефлексії та варіативності у втіленні виконавського задуму як філософської концепції. Ці конотації ґрунтуються на глибокому абсорбуванні художньо-символічного досвіду композитора, втіленого через програмність задуму. **Метою цієї статті** є висвітлення жанрово-стильових та художньо-образних компонентів фортепіанних циклів Р. Шумана та їхня інтерпретація у полі сучасного виконавства. Серед **завдань** — дослідження художньо-стильових, жанрових і композиційних особливостей фортепіанних циклів Р. Шумана; окреслення кола виконавських питань концертної практики (аналіз характерних технічно-виразових труднощів, пов'язаних із відчуттям ритмічної свободи, фразуванням та педалізацією); дослідження інтерпретаційної стилістики шуманівських концептів видатними піаністами.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед досліджень українських та європейських музикологів про фортепіанну творчість Р. Шумана у контексті статті засадничими є праці про жанрову природу фортепіанної творчості Р. Шумана (колективна монографія за ред. Р. Ларрі Тодда, 1994), питання творчої еволюції німецького митця (І. Іванова, 2017), художньо-виконавські аспекти фортепіанних творів Р. Шумана розглянуто у публікаціях Н. Горєцької (2017), Н. Панової (2019), S. White (2021), L. Do (2018), Shin Hwang (2020) та ін.

Методи дослідження. У статті використано аналітичний метод у процесі аналізу партитур фортепіанних циклів Р. Шумана; порівняльний — у зіставленні художньо-стильового досвіду Р. Шумана та його попередників; виконавсько-інтерпретаційний — для виявлення сутнісних рис концертного втілення авторського задуму у проєктах видатних виконавців.

Виклад основного матеріалу. Позначена прагненням до пошуку нових композиторських та виконавських виразових засобів, фортепіанна творчість Р. Шумана є найоб'ємнішою

серед композиторських здобутків німецького митця. Зосередившись на вивченні можливостей тогочасного фортепіано, митець створив низку видатних шедеврів — програмні фортепіанні цикли, у драматургічну канву музичного задуму яких вилетено літературний досвід видатних літераторів-романтиків (Жан Поля, Е. Гофмана та інших), що зумовило появу т. зв. мозаїчного принципу шуманівської композиції. Базовані на нівелюванні традиційних академічних уявлень про цикл як послідовність контрастних частин, драматургічні концепти Р. Шумана постають як взаємопов'язані епізоди наскрізного драматургічного розвитку у формуванні цілісності задуму, збагаченого програмністю.

Р. Шуман як один із фундаторів фортепіанної мініатюри досягнув глибини та виразності у цьому жанрі. Кожна коротка п'єса має насичений зміст, відіграючи роль своєрідного музичного афоризму в контексті цілісності формотворчого вислову. Один із ключових прийомів, які використовував композитор у фортепіанних опусах, — це варіаційність всередині самого циклу. Як приклад, у циклі «Carnaval. Op. 9» завдяки використанню літерних кодувань (A-S-C-H), відповідно варіюються мотиви впродовж усіх п'єс, що створює ефект цілісності та внутрішньої логіки твору.

Характерною жанрово-стильовою рисою фортепіанного почерку митця є метро-ритмічні нестандартні рішення — незвичні ритмічні фігурації, синкопованість руху, зміна розмірів. Як приклад, завдяки цьому у «Davidsbündlertänze. Op. 6» композитор створює ефект діалогу між двома своїми альтер еґо — експресивним Флорестаном та мрійливим Евсебієм. У гармонічному мисленні Р. Шуман також постає як сміливий новатор — часті модуляції, використання альтерованої акордики, незвичних для ранньоромантичного дискурсу тональних поєднань, що надає композиціям митця відчуття емоційної глибини та непередбачуваності у драматургічному розгортанні музичної тканини, характерних для стилістики німецького композитора.

Особливу роль у циклічних фортепіанних опусах посідає програмність. Митець активно імплементує літературно-художній досвід у простір музичного задуму. Натхненний творами Жан-Поля, Гофмана, Гейне та ін. знакових романтиків, він намагається втілити музичні міфи про цих героїв не лише через програмні заголовки мініатюр, а й у способах розвитку музичної тканини, яка передовсім віддзеркалює емоційний світ персонажа та його характерні психологічні стани. Наприклад, в основу задуму «Kreisleriana. Phantasien. Op. 16» покладено образ капелмейстера Крейсера з творів Гофмана, а цикл «Carnaval. Op. 9» наповнений персонажами, що неначе ховаються за масками імпрези. Потрібно

наголосити, що програмність реалізується не лише через буквальний перепис сюжету, а й завдяки створенню особливо виразних, емоційно наповнених образів, що обертаються навколо внутрішнього світу персонажа, його мрій, фантазій та думок, які формують унікальну інтонаційно-образну структуру циклічного задуму. Як наголошує Н. Панова, «на етапі формування фортепіанного стилю Р. Шумана ним був створений великий корпус різноманітних літературних текстів — висловів, листів, статей та заміток, які можна розглядати як спробу осмислення сутності власних новаторських ідей, шляхів їх реалізації, більш широкої їх дії у мистецтві в цілому і в музиці зокрема. Важливо відмітити, що стиль літературних опусів Р. Шумана багато в чому схожий зі стилем його фортепіанних циклів <...> це проявляється у лаконізмі підкреслено емоційних висловлювань та у їх афористичності <...> Це підтверджує важливу роль вербальної поетики для формування поетики музичної. Процес пошуку власного стилю, способів вираження думки, формування цілісної композиції із немовби схоплених на льоту фрагментів відбувався одночасно у літературній та у музичній творчості Р. Шумана» [4, с. 382].

Р. Шуман як пристрасний поціновувач літературної творчості активно використовував її програмні образи в організації циклічного задуму. Це особливо помітно в таких циклах, як «Carnaval. Op. 9» та «Kreisleriana. Phantasien. Op. 16» — у першому творі він створює галерею неперевершених музичних портретів, натхнених персонажами *com-media dell'arte* (Арлекін, Панталоне, Коломбіна), а також втілює образи відомих постатей свого часу, зокрема Ф. Шопена та Н. Паганіні, де кожна фігура має свою унікальну стилістику музичного оприявлення, що реалізована в межах стильових почерків цих відомих композиторів-виконавців. Наприклад, п'єса «Arlequin» характеризується легкими, стрибкоподібними ритмічними фігурами у високому регістрі, що передають іронічно-грайливий темперамент персонажа. Натомість номер «Chopin» — це лірична мініатюра, прототип шопенівського ноктюрна з плавною, вокальною мелодикою та деталізованою фактурою акомпанементу, що імітує стиль самого Ф. Шопена. Із джерел дізнаємося, що сам польський композитор негативно сприйняв «сліпе» копіювання його стилістики, так і не пробачивши Р. Шуманові запозичення його імені та наслідування його стилістичних прийомів викладу без дозволу самого автора [8, с. 27].

Образ капельмейстера Йоганнеса Крейсера із творів Е. Т. А. Гофмана, що покладено в основу задуму «Kreisleriana. Phantasien. Op. 16»¹, передусім вражає глибоким втіленням його образно-емоційної дуальності, де Флорестан та Евсебій втілюють два протилежні риси психотипу самого Р. Шумана. Образ Флорестана, побудований на рвучких секвенціях і несподіваних динамічних сплесках, сповнений пристрасної енергії, тоді як образ Евсебія — споглядальний, вишукано ніжний субстрат, реалізований автором через пластичне розгортання мелодичних ліній із використанням розширених гармонічних послідовностей. Потрібно наголосити, що «Kreisleriana. Phantasien. Op. 16» є одним із найяскравіших прикладів застосування автором принципів контрастної драматургії — восьмичастинний цикл побудований «із «двоїстості» поєднань всередині темпово-жанрово контрастних малих циклів <...> групи швидко-повільно (№ 1–2, 3–4, 5–6), а останні два номери (7–8) обидва йдуть у жвавому темпі, але з явним прискоренням у завершальному номері <...> при цій послідовності парних змін намічається співвідношення образів <...> уособлення ліричного героя в альтернативних характерах сангвініка і меланхоліка, діяча і споглядача, танцювально-пластичного і статично-співочого» його втілення [1, с. 265]. Важливим композиційним прийомом є повторення тем із модифікаціями, що створює ефект музичної оповідальності. Наприклад, тема першої частини циклу повертається у сьомій частині, проте в іншому тональному та ритмічному варіанті викладу, що підсилює драматичний характер розвитку музичної тканини.

Знаковою особливістю шуманівської стилістики викладу є використання музичних шифрів. Як приклад, у «Carnaval. Op. 9» музична анаграма складається з чотирьох звуків — А, Е, С, Н, послідовно повторювальних упродовж твору у різних рекомбінаціях — А-Ес-С-Н, Ас-С-Н, Ес-С-Н-А. У цих шрифтових кодах вгадується передусім назва містечка Аш (Asch), в якому народилася Ернестіна фон Фріккен, перша наречена Шумана². Також склад *ash* є частиною слова *fasching* (з нім. «карнавал»), до того ж *asch* перекладається як «попіл», що символізує очищення, що в контексті задуму постає як натяк на попілну середу — перший день Великого посту у західній християнській традиції. Важливими є і безпосередні здогадки, пов'язані з комбінаторикою А, S, C, H, яка формує звуковий код самого прізвища Р. Шумана. Ці інтонаційні формули скріплюють основу багатьох частин циклу, зокрема у номерах «Pantalon et Colombine», «Arlequin» та «Florestan» Р. Шуман майстерно варіює ці мотиви,

¹ Цикл має посвяту — «моєму другові Ф. Шопену».

² У період створення твору стосунки з Кларою Вік були вкрай непростими, тож Ернестіна посіла важливе місце в бутті композитора.

щоразу надаючи їм вкрай різноманітного фонічного забарвлення, спрямованого на загострення драматургічної події циклу. Так, у п'єсі «Florestan» мотив *A-S-C-H* вгадується у швидких, рвучких пасажах, звучання яких створює експресивний, енергійний характер образу. У той же час у номері «Eusebius» мотив звучить м'яко і задумливо, немовби віддзеркалює контрастність психотипу автора [8]. Завдяки літературним алюзіям, використанню музичних шифрів та контрастній драматургії, Р. Шуман створив калейдоскоп із музичних новел, кожна з яких є глибокою за образно-символічним наповненням, а їхнє поєднання формує досить цілісний драматургічний наратив.

У цьому контексті варто згадати про віддзеркалення у програмності задумів багатьох фортепіанних композицій Р. Шумана образу Клари Джозефіни Шуман, його музи, соратниці та дружини, котра часто була першою виконавицею його фортепіанних опусів. Зокрема, у «Phantasie. Op. 17» інтонаційно ламкі мотиви мають образи пристрасного кохання, нерозділених почуттів та духовної близькості, що споріднюють цих двох непересічних романтичних персонажів — Роберта та Клару. Загалом, специфіка програмності у циклах Р. Шумана розгортається від прихованої (символічної) до яскраво вираженого втілення літературної першооснови через філігранні градації інтонаційних, ритмічних, темброво-динамічних та фактурних елементів музичної тканини.

Фортепіанні твори пізнішого періоду, такі як «Waldscenen. Neun Klavierstücke. Op. 82» та «Drei Phantasiestücke. Op. 111», демонструють більш суворий і лаконічний стиль викладу у порівнянні з ранніми композиціями митця, наповненими імпровізаційністю розвитку. Стилїстика задумів стає більш урівноваженою, інколи навіть стриманою, що відображає кризові зміни світовідчуття композитора. У цей період Р. Шуман переживає серйозні психічні кризи, що не могло не позначитися на образно-змістовому насиченні його циклічних фортепіанних концептів, що свідчить про дедалі більшу ізоляцію композитора від зовнішнього світу. Зокрема, останні його твори, такі як «Sechs Fugen über den Namen ‚Bach‘ für Orgel oder Pianoforte mit Pedal. Op. 60», вражають контрапунктичною насиченістю та складністю поліфонічної розробки тематичних зерен, що стало «своєрідним підсумком дослідження композитором барокових творів і втілення їх ідей в контексті власного стилю <...> у циклі майстер досягає синтезу поліфонічних технік, успадкованих від Баха, і образної сфери, характерної для творчості епохи романтиків» [5, с. 111]. Цей стилістичний субстрат пізньої творчості Р. Шумана, вибудований на художній взаємодії різних стильових шарів є провісником модерністських тенденцій у музиці кінця XIX — початку XX століття.

Сам принцип циклічності в організації фортепіанних циклів Р. Шумана можна розподілити за такими проявами з тенденцією до ускладнення:

- поетичні збірники мініатюр — «Albumblätter. 20 Klavierstücke. Op. 124», «Liederalbum für die Jugend. Op. 79»;
- цикли з єдиною програмною ідеєю — «Kinderszenen. Leichte Stücke für das Pianoforte. Op. 15», «Waldscenen. Neun Klavierstücke. Op. 82»;
- цикли наскрізного розвитку — «Papillons. Op. 2», «Carnaval. Scène mignonnes sur quatre notes. Op. 9», «Die Davidsbündler. 18 Charakterstücke, Op. 6»;
- складні поліфонічні форми — «Kreisleriana. Phantasien. Op. 16», «Drei Phantasiestücke. Op. 111».

Підсумуємо основні виражальні компоненти, які формують стилістичну єдність циклічних фортепіанних задумів Р. Шумана.

Гармонічна мова Р. Шумана вирізняється складністю та інноваційністю як для стильової атрибутики середини XIX століття. Використання несподіваних модуляцій та тональних зсувів додають задуму динамічного та емоційно наповненого розвитку. Як приклад, у номері «Des Abends» («Fantasiestücke. Op. 12») модуляції відіграють важливу роль у цілісності форми: тональні переходи створюють ефект безперервного руху, а несподівані гармонічні зміни додають драматизму і напруженості образного втілення.

Композитор активно експериментував із метричною організацією своїх творів, використовуючи нестандартні розміри, зміну метра та інтонаційно-асиметричні фрази. У циклі «Carnaval. Op. 9» можна помітити часті метричні зміни між 3/4, 6/8 та 2/4, використання яких спрямоване на створення ефекту калейдоскопічності, образної урізноманітності впродовж коротких за часовою тривалістю п'єс. Наприклад, у п'єсі «Arlequin» основний метричний малюнок 3/4 нерідко порушується акцентуванням слабких долей такту, чим досягається ефект танцювальної легкості та невловимості образного втілення.

Синкопований ритм також є одним із важливих компонентів шуманівської стилістики. Найчастіше така організація музичної тканини використана для створення напруження, підкреслення несподіваних змін динаміки та ритмічного малюнку. Як приклад, у вже згаданій вище п'єсі «Des Abends» («Fantasiestücke. Op. 12») синкоповані ритми використано для передачі неспокійного, драматичного характеру музики. Основна тема твору складається з коротких, уривчастих фраз, які згодом трансформуються у більш розлогі мелодичні лінії. Акценти зміщуються із сильної доли на слабку, що створює ефект хвилювання і постійного руху.

Особливу увагу інтерпретатор має звернути на центральний розділ п'єси, де ритмічний малюнок у лівій руці викладено фігураціями шістнадцятих, що контрастують із більш виразною мелодією у верхньому голосі. Завдяки цьому досягається ефект діалогу між різними мелодичними пластами. У завершальній частині п'єси синкоповані фрази поступово зникають, поступаючись місцем розширеним акордовим побудовам, які створюють відчуття умиротворення після ритмічного згущення. Скажімо, у п'єсі «Pantalon et Colombine» («Carnaval») зустрічаємо зміщення ритмічних акцентів, що підсилює інтригуючий, ба навіть комедійний характер образів. Основний ритмічний малюнок побудований на чергуванні коротких фраз із несподіваними синкопами, що створює ефект спонтанної імпровізації. У п'єсі «Chopin» цього циклу автор використав витончені ритмічні зміни, що імітують стиль польського композитора. Тут синкоповані ритми чергуються з плавними арпеджованими акордами, створюючи ефект вільного ритмічного дихання. У фінальній частині — «Marsche des Davidsbündler contre les Philistins», простежуємо активне використання пунктирного ритму, що підсилює драматизм і урочистість фіналу авторського задуму.

Однією з характерних рис стилістики викладу є поєднання коротких уривчастих фраз-окликів із протяжними, безперервними лініями розвитку. Яскраво та послідовно цю особливість свого композиторського почерку Показовим у цьому контексті є цикл «Symphonische Etüden. Op. 13»: у першому етюді основна тема представлена у строгій, маршоподібній формі, а у третьому тема значно трансформується завдяки використанню синкоп та зміщенню метричних акцентів, що додає музиці відчуття імпровізаційності.

Принцип варіаційності у фортепіанних циклах Р. Шумана відіграє ключову роль у формуванні єдності та безперервності музичної форми. І сам Р. Шуман, і його композитори-сучасники тяжіли у своїх задумах до наскрізного розвитку музичного матеріалу, що дозволяло створювати циклічні форми, наповнені глибокими образно-тематичними зв'язками. Важливу роль у цьому відіграють лейтмотивні інтонації, інтонаційні арки та ембріональні інтонації, які пронизують цикли «Intermezzi. Op. 4», «Carnaval. Op. 9», «Kreisleriana. Phantasien. Op. 16» та ін. циклічні твори німецького композитора. З'являючись у різних регістрах, тембрових варіаціях та ритмічних модифікаціях, вони створюють єдиний драматургічний каркас твору.

Одним із важливих засобів створення єдності у фортепіанних циклах Р. Шумана є інтонаційні арки — своєрідні мотиви, що проходять крізь кілька мініатюр, поступово змінюючись і трансформуючись.

У «Kreisleriana. Phantasien. Op. 16» особливо виразно втілено цей авторський стилістичний принцип: у першій частині «Äußerst bewegt» основний ритмічно-мелодичний мотив повторюється у різних варіаціях у п'ятому та восьмому номерах циклу, набуваючи нових змістотворчих забарвлень. У «Phantasiestücke. Op. 12» взаємозв'язок між мініатюрами проявляється у варіюванні загального ритмічного імпульсу. Наприклад, у п'єсі «In der Nacht» використовується той самий мотив, що згодом з'являється в останньому номері циклу «Ende vom Lied», проте в іншому темповому та гармонічному обрамленні. Це створює ефект прихованої варіаційності, спрямований на інтонаційну єдність задуму. Особливе місце у варіаційному принципі побудови фортепіанних циклів Шумана займають т. зв. ембріональні інтонації — короткі мелодичні побудови, які поступово розвиваючись упродовж усього циклу, формують його цілісність. Наприклад, на початку кожної п'єси у циклі «Intermezzi. Op. 4» можна почути характерний інтонаційний мотив, що упродовж циклу отримує різні модифіковані інваріанти проведення завдяки ритмічним, тембровим та гармонічним аспектам. У «Carnaval. Op. 9» схожий принцип спостерігаємо у трансформації теми зі вступного номеру «Préambule», яка згодом з'являється у видозміненому вигляді у номерах «Florestan» та «Eusebius». Це створює ефект прихованого зв'язку між персонажами циклу, що додає єдності загальній музичній драматургії задуму.

Питання стилістичної єдності виконавської концепції є ключовим у трактуванні фортепіанних циклів Р. Шумана. Його музика, сповнена контрастних образів, часто сприймається як мозаїчне поєднання різних за безпосереднім образним насиченням п'єс. Проте при глибокому аналізі стає очевидним, що всі ці твори мають внутрішню єдність, яка досягається за допомогою інтонаційних арок, тематичних перегуків, динамічного розвитку та наскрізної драматургічної логіки.

Одне з найважливіших питань інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана — це вибір між виконанням усього циклу або окремих його частин. Циклічна природа цих творів визначає їхню логіку та структурну єдність, що часто стає аргументом на користь виконання циклу у повному обсязі. Водночас окремі п'єси Р. Шумана, зокрема з циклів «Kinderszenen. Leichte Stücke für das Pianoforte. Op. 15» чи «Fantasiestücke. Op. 12» набули самостійного концертного життя, що свідчить про їхню художню автономність. Тут кожен номер має завершений образний зміст, тому окремі мініатюри можливо виконувати самостійно, не втрачаючи їхнього емоційного навантаження.

Проте у доробку Р. Шумана є цикли, на чому неодноразово наголошував сам композитор, які слід розглядати як цілісні музичні оповіді. Саме

цей аспект є визначальним у їхній інтерпретації. Наприклад, «Carnaval. Op. 9» побудований на наскрізному використанні шрифтових кодів, що створює внутрішню єдність між його п'єсами. Крім того, контрастні частини в циклі «Kreisleriana. Phantasien. Op. 16» утворюють єдиний емоційний наратив, де поступально трансформуються дві протилежні по статі — Флорестан і Евсебій як уособлення двох проявів психотипу самого композитора. Саме тому виконання циклів у повному варіанті передовсім сприяє розкриттю внутрішньої драматургії твору. У «Die Davidsbündler. 18 Charakterstücke. Op. 6» номери циклу побудовані на поступальному варіюванні інтонаційних зерен, що послідовно втілюються від п'єси до п'єси і формують цілісну виконавську концепцію циклу. Таким чином, вибір між повним виконанням циклу або частин з окремих п'єс залежить від концепції виконавця. Проте якщо цикл має наскрізний розвиток, то його варто виконувати у повному обсязі. Якщо ж у циклі переважає принцип контрастного чергування завершених номерів, виконавець може обирати певні п'єси, зберігаючи при цьому загальний стиль і характер твору.

Багато фортепіанних циклів Р. Шумана містять вказівку *attacca* — безперервний перехід від однієї частини до іншої. На цьому принципі побудовано цикл «Kreisleriana. Phantasien. Op. 16», де кожен наступний розділ є контрастною відповіддю на попередній. Наприклад, перехід між першою «Äußerst bewegt» та другою частинами «Sehr innig und nicht zu rasch» слід виконувати без паузи, щоб зберегти драматичне напруження. Темпові співвідношення також відіграють важливу роль у створенні цілісної концепції. Як приклад, у циклі «Carnaval. Op. 9» зміна темпів між п'єсами підпорядковується певній логіці — енергійні танцювальні епізоди чергуються з більш оповідними роздумами, що формує динаміку розвитку всього циклу. Виконавець має відчувати цей баланс, щоб зберегти єдність музичного вислову.

У своїх циклічних опусах Р. Шуман надав виконавцям значної свободи у трактуванні динаміки, що дозволяє формувати власне бачення цілісності виконавського втілення. Поряд з цим можна простежити певні закономірності у використанні динамічних контрастів. Наприклад, у «Phantasiestücke. Op. 12» кожен номер має свою динамічну кульмінацію, яка тісно пов'язана з кульмінацією наступної п'єси. Виконавець має стежити за цими хвилеподібними наростаннями і спадами, щоб уникнути надмірної фрагментації циклу. Артикуляція також є важливим засобом створення єдності. У циклі «Carnaval. Op. 9» легкі, танцювальні артикуляційні штрихи в одних номерах змінюються на плавні, співучі лінії розвитку в інших.

Інтерпретація фортепіанних циклів Шумана ставить перед піаністами складні завдання, які виходять за межі технічної точності. Основними аспектами, що впливають на переконливість виконавської концепції, є взаємодія виконавця зі стилістичним простором авторського вислову — фразування, агогіка, гнучкість темпу та співвідношення між імпровізаційністю й метричною організацією твору. Ці особливості передовсім віддзеркалюють романтичний світогляд композитора і потребують ретельного переосмислення інтерпретатором.

Розвиток музичної тканини у циклах Р. Шумана часто відзначається гнучкою метроритмікою, що ускладнює виконавське завдання. Наприклад, у циклі *Kreisleriana. Phantasien. Op. 16* композитор використовує часті зміни метра та раптові зсуви акцентів, що створює ефект постійної нестабільності і вимагає від інтерпретатора надзвичайної точності у відчутті ритмічної свободи. У циклі *Carnaval. Op. 9* метрична організація підпорядковується об'ємним характеристикам персонажів. Щоб передати цю свободу в межах чіткої метричної організації, піаніст має дотримуватися балансу між ритмічною стабільністю і виразною гнучкістю, зберігаючи єдину лінію розвитку циклу.

Один із найскладніших аспектів виконавської інтерпретації шуманівських циклів — це поєднання імпровізаційного характеру з точним дотриманням авторських вказівок. Р. Шуман нерідко залишав відкритими питання щодо темпових змін та агогічних відхилень, що дає виконавцеві можливість для творчого трактування. При цьому Р. Шуман застосовує ефект поступового розширення та стиснення фраз, що вимагає від виконавця особливої уваги до дрібних ритмічних нюансів. Показовим прикладом є цикл «Die Davidsbündler. 18 Charakterstücke. Op. 6», де кожна мініатюра має свою ритмічну гнучкість. Тут важливо не лише відчувати внутрішній пульс твору, а й уникати механічного виконання, що суперечить романтичному характеру музики.

Агогіка відіграє ключову роль у виконанні циклів Р. Шумана. Наприклад, у циклі «Carnaval. Op. 9» перехід між номерами «Eusebius» та «Florestan» має вибудовуватися на природному наростанні темпу, що передає драматичну зміну настрою. У той час як п'єса «Chopin» потребує делікатного *rubato*, що підкреслює ліричність образу. Важливим є також використання фразування для підкреслення структури циклу. Наприклад, у «Крейслеріані» кожен розділ має свій тип фразування: в одному домінує різке переривчасте *legato*, в іншому — розмиті, плавні лінії, що змінюють одна одну, створюючи ефект імпровізації.

Потрібно наголосити, що мініатюри Р. Шумана часто містять надзвичайно детальні динамічні

вказівки, що визначають характер виконання. Наприклад, у «Kinderszenen. Leichte Stücke für das Pianoforte. Op. 15» Р. Шуман використовує поступові наростання (*crescendo*) та згасання (*diminuendo*), що допомагають передати тонку ліричність образного втілення. Виконання цих нюансів потребує особливої уваги до градації звуку, адже навіть у межах одного *pp* можуть бути численні відтінки. У циклі «Kreisleriana. Phantasien. Op. 16» трапляються моменти, коли легкі, майже нечутні звуки змінюються різкими динамічними спалахами, що створює відчуття несподіваного емоційного вибуху. У цьому відчувається характерна для Р. Шумана імпульсивність, що підкреслює внутрішню боротьбу між ліричною мрійливістю та драматичною експресією.

Фортепіанні цикли Шумана відзначаються надзвичайною різноманітністю фактури, яка є засобом передачі глибоких психологічних переживань. У циклі «Carnaval. Op. 9» Р. Шуман майстерно використовує зміну тонкої, легкого текстури («Eusebius») та густої, насиченої акордової фактури («Florestan»). Ця різниця відображає контраст між двома проявами особистості композитора, що надає твору особливого образного колориту.

Ще одним важливим прийомом є проведення мелодії у серединних голосах. Наприклад, у «Phantasiestücke. Op. 12» основна мелодія часр то неначе прихована у фактурі. Це створює ефект багатогранності, який піаніст повинен тонко підкреслювати динамічними та артикуляційними засобами. Також варто звернути увагу на полярність регістрів у фортепіанній стилістиці Р. Шумана. У циклі «Kreisleriana. Phantasien. Op. 16» можна помітити різкі стрибки від низького, густого звучання до майже ефемерного сонорного вислову. Така теситурна градація додає музиці емоційного контрасту, базованого на сонорному діалозі різних інтонаційних ліній.

Динамічні та теситурні особливості у фортепіанних циклах Р. Шумана є важливими складовими його стилю. Виконання цих творів вимагає від піаніста відчуття гнучкої динаміки, вміння балансувати між контрастними фактурними шарами і розуміння психологічного змісту музики. Саме через поєднання цих елементів виконавець може передати глибину емоційного світу Р. Шумана, наповнюючи його музику живим диханням.

Виконавська традиція фортепіанних циклів Р. Шумана формувалася понад 150 років, поступово змінюючись під впливом естетичних та технічних тенденцій різних епох. Видатні піаністи — від Клари Шуман до сучасних виконавців — розкривали різні грані його задумів, від академічно точного відтворення тексту до більш вільних, емоційно виразних інтерпретацій.

Клара Шуман часто була першою виконавицею та популяризаторкою творів композитора. Її підхід до виконання базувався на глибокому розумінні стилю Р. Шумана, збереженні автентичності авторського тексту та емоційній ширості. Серед важливих рис її інтерпретації циклів Р. Шуман — прозорість фактури (м'яке використання педалі), темпова стабільність (не надто широке *rubato*) та емоційна глибина (вміле використання динаміки). Її стиль виконання опусів Р. Шумана склав основу для пошуків наступних поколінь піаністів, які прагнули зберегти автентичність шуманівського задуму.

Одним із яскравих виконавців фортепіанних творів Р. Шумана у XX столітті є Володимир Горовиць. Для його інтерпретації характерними є вибухова динаміка, точність ритму та бездоганна техніка. Його виконавсько-стилістичне втілення базується на чіткій артикуляції та унікальному відчутті ритму, контрастному фразуванню, де різкі драматичні елементи гри межують з ліричними пасажами, збалансованим *rubato*, що спрямовано на цілісність драматургічного втілення. Знаковою фігурою в інтерпретації шуманівської фортепіанної спадщини є Марта Аргеріх. Її трактування вражає експресією та розмаїттям тембрових відтінків, блискучою технікою та бездоганною артикуляцією. Ключові особливості її фортепіанної стилістики — бурхлива динаміка та стрімкі зміни темпу, відчуття імпровізаційності, особливо у швидких частинах та досить чітке легато у ліричних номерах.

Серед сучасних підходів в інтерпретації циклів Р. Шумана дієвим є повернення до історично інформованого виконання, реконструйованого за історичними документами і спогадами манери гри Клари Шуман [9]. Наприклад, у сучасних трактуваннях піаністи, які реконструюють добу Шумана, намагаються уникати надмірного використання педалі, віддаючи перевагу чистій артикуляції та природному тембровому балансуванню між голосами. Зокрема, у виконанні Андреаса Штайера, піаніста, клавіриста і клависиніста, відчувається повернення до принципів XIX століття, коли текстура звучала прозоро, а динамічні відтінки розкривалися через гнучке фразування замість суто механічного наращування сили звуку. Дослідження історичних записів К. Шуман та її учнів вказують, що вона «віддавала перевагу стриманому *rubato*, де кожне прискорення компенсувалося природним сповільненням, що створювало ефект плавного, органічного розвитку музичної фрази» [9]. Таким чином, історично інформоване виконання сьогодні не лише повертається до вихідних ідей, але й адаптується до сучасних інструментальних можливостей, дозволяючи піаністам поєднувати автентичний стиль із сучасними технічними здобутками.

На сучасному етапі виконавська традиція фортепіанних циклів Шумана зазнала певних змін. Основна тенденція — т. зв. персоніфікований підхід: сучасні піаністи трактують музику Р. Шумана відповідно до власного стилю, дозволяють більшу індивідуальну свободу. Завдяки новим можливостям фортепіано сучасні інтерпретації поєднують чіткість звуку з динамічним розмахом, що виявляється у більшій варіативності артикуляції, розширеній палітрі тембрових відтінків та гнучкому балансуванні між точністю виконання та імпровізаційністю. Юджа Ванг в інтерпретації творів Р. Шумана застосовує глибоко осмислене фразування, де контрастність ритмічних нюансів поєднується з ретельною динамічною градацією. Крім того, використання новітніх технологічних можливостей інструменту, зокрема більш чутливих клавіш та вдосконаленого механізму відтворення звуку, дозволяє виконавиці створювати витончені та плавні переходи між різними емоційними станами, вдосконалювати підходи до *rubato*, що мають більш варіативний характер, зберігаючи при цьому структурну єдність твору.

Висновки. Фортепіанні цикли Роберта Шумана як ключове явище в історії музичного романтизму уособлюють синтез художньої індивідуальності, літературної поетики та інноваційних композиційних технік. У центрі шуманівського фортепіанного циклу — неформальна авторська логіка, що керується образною інтонаційністю, лейтмотивною єдністю та глибокою суб'єктивністю. Інтонаційні шифри (A–S–C–H), драматургічне чергування контрастних епізодів, психологічна глибина образів створюють художній світ, у якому жанрові моделі постійно збагачуються. Наголосимо, що саме Р. Шуман запровадив

принцип «музичного роману» — циклу, побудованого за зразком літературного сюжету, де кожна мініатюра — епізод складної психологічної драми.

З виконавської точки зору, твори композитора вимагають від піаніста не лише технічної вправності, а й надзвичайної гнучкості мислення, вміння працювати з глибинними смислами нотного тексту. Головним стає завдання створити виконавську концепцію, що поєднує в собі драматургічну цілісність, емоційну виразність у межах авторської стилістики. У цьому контексті виконавські традиції XIX–XX століть, які сформували Клара Шуман, Володимир Горовиць, Марта Аргеріх і сучасні піаністи, демонструють широкий спектр трактувань шуманівського тексту — від академічно точного до емоційно-інтуїтивного. У сучасному музичному просторі виконавство фортепіанних циклів Роберта Шумана набуває нового виміру — персоніфікованого, глибоко інтерпретаційного підходу, який поєднує повагу до історичних традицій із творчою свободою сучасного виконавця. З огляду на стрімкий розвиток фортепіанного інструмента, новітніх технічних можливостей та акустичних особливостей концертних залів, інтерпретації Р. Шумана починають звучати по-новому, водночас зберігаючи дух романтичної епохи. Сучасні піаністи активно переосмислюють шуманівські цикли. Вони застосовують широку палітру тембрів, варіативне *rubato*, гнучку агогіку та динамічну багатоплановість, що дозволяє не просто «відтворити» музичний текст, а й сформувати індивідуальну виконавську концепцію. При цьому важливим є збереження балансу між вірністю авторському задуму й внутрішньою емоційною логікою виконання.

Література

1. Вовченко Г. «Симфонічні етюдів» та «Крейслеріана» Р. Шумана в представництві бідермаєрівської романтичної циклізації фортепіанних мініатюр // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. № 2. С. 261–266. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308408>
2. Иванова И. Периодизация творчества Роберта Шумана в фокусе оценочных суждений // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. 2017. Вип. 47. С. 108–124. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2017_47_11 (дата звернення: 10.04.2025).
3. Горещька Н. «Танці Давидсбюндлерів» Р. Шумана: засоби і прийоми композиційної єдності циклу // Fine Art and Culture Studies. 2024. № 4. С. 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-1>
4. Панова Н. Давидсбюнд Роберта Шумана в авторському слові та поезії фортепіанних творів 1830-х років // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 3. С. 381–384. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191823>
5. Юрійчук Н. Шість фуг на тему «BACH» для органу або педального фортепіано op. 60 Р. Шумана // Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. № 55. Т. 3. С. 107–112. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-17>
6. Do L. Первое интермеццо в истории музыки: Р. Шуман, op. 4, № 1 // Музичне мистецтво і культура. 2018. № 26. С. 200–213. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-200-213>
7. Guan S. Secret Messages in Schumann's Music: A Study of the Influence of German Literature and Cipher on the Music of Robert Schumann. Doctor of Musical Arts dissertation, completed in graduate school at the University of Kansas. University of Kansas, 2018. 42 p. URL: <https://hdl.handle.net/1808/27861> (access date: 10.04.2025).
8. Lawson D. Interpretations and performance practices of Robert Schumann's "Carnaval". University of Nebraska at Omaha. Student Work. 2857. URL: <https://digitalcommons.unomaha.edu/studentwork/2857> (access date: 10.04.2025).
9. Shin H. Reconstructing Clara Schumann's pedagogy: illumination through understanding. A Dissertation Presented to the Faculty

of the Graduate School of Cornell University In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Cornell University 2020. 150 p. URL: <https://ecommons.cornell.edu/items/4774429b-f97e-4436-b6b2-d8048bc7cb02> (access date: 10.04.2025).

10. Schumann and His World / ed. by R. L. Todd. Princeton: Princeton University Press, 1994. 395 p. <https://doi.org/10.1515/9781400863860>

11. Stefaniak A. Clara Schumann and the Imagined Revelation

of Musical Works // *Music and Letters*. 2018. Vol. 99, no. 2. P. 194–223. <https://doi.org/10.1093/ml/gcy012>

12. Stefaniak A. Schumann's Virtuosity: Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany. Bloomington: Indiana University Press, 2016. 304 p.

13. White S.J. Fighting the Philistines: Robert Schumann and the Davidsbündler // *Musical Offerings*. 2021. Vol. 12, no. 1. P. 1–9. <https://doi.org/10.15385/jmo.2021.12.1.1>

References

- Do, L. (2018). *Pervoe intermetso v istorii muzyki*: R. Shuman, op. 4, № 1 [The first intermezzo in music history: R. Schumann, Op. 4, No. 1]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 26, 200–213. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-200-213> [in Russian].
- Guan, S. (2018). *Secret messages in Schumann's music: A study of the influence of German literature and cipher on the music of Robert Schumann*. Doctoral dissertation, University of Kansas. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1808/27861>
- Horetska, N. (2024). "Tantsi Davydsbyundleriv" R. Shumana: zasoby i pryomy kompozytsiinoi yednosti tsyклу ["Davidsbündlertänze" by R. Schumann: Means and techniques of compositional unity in the cycle]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-1> [in Ukrainian].
- Ivanova, I. (2017). Periodizatsiia tvorchestva Roberta Shumana v fokuse otsenochnykh suzhdenii [Periodization of Robert Schumann's creativity through the lens of evaluative judgments] *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 47, 108–124. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2017_47_11 [in Russian].
- Lawson, D. *Interpretations and performance practices of Robert Schumann's "Carnaval"*. University of Nebraska at Omaha. Student Work. 2857. Retrieved from <https://digitalcommons.unomaha.edu/studentwork/2857>
- Panova, N. (2019). Davydsbyund Roberta Shumana v avtorskomu slovi ta poetytsi fortepiannykh tvoriv 1830-kh rokiv [Robert Schumann's *Davidsbünd* in his authorial remarks and poetics of piano works of the 1830s]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh*
- kadryv kultury i mystetstv*, 3, 381–384. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191823> [in Ukrainian].
- Shin, H. (2020). *Reconstructing Clara Schumann's pedagogy: Illumination through understanding*. Doctoral dissertation, Cornell University. Retrieved from <https://ecommons.cornell.edu/items/4774429b-f97e-4436-b6b2-d8048bc7cb02>
- Stefaniak, A. (2016). *Schumann's virtuosity: Criticism, composition, and performance in nineteenth-century Germany*. Bloomington: Indiana University Press.
- Stefaniak, A. (2018). Clara Schumann and the imagined revelation of musical works. *Music and Letters*, 99(2), 194–223. <https://doi.org/10.1093/ml/gcy012>
- Todd, R. L. (Ed.). (1994). *Schumann and his world*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400863860>
- Vovchenko, H. (2024). "Symfonichni etiudy" ta "Kreisleriana" R. Shumana v predstavnytstvi bidermayerivskoi i romantychnoi tsyklizatsii fortepiannykh miniatur ["Symphonic Etudes" and "Kreisleriana" by R. Schumann in the representation of Biedermeier and Romantic cyclic approaches to piano miniatures]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadryv kultury i mystetstv*, 2, 261–266. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308408> [in Ukrainian].
- White, S. J. (2021). Fighting the Philistines: Robert Schumann and the Davidsbündler. *Musical Offerings*, 12(1), 1–9. <https://doi.org/10.15385/jmo.2021.12.1.1>
- Yuriichuk, N. (2022). Shist fuh na temu "BACH" dlia orhanu abo pedalnoho fortepiano op. 60 R. Shumana

[Six fugues on the theme “BACH” for organ or pedal piano, Op. 60 by R. Schumann]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 55(3), 107–112. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-17> [in Ukrainian].

Li Zizhan.

The Piano Cycle in Robert Schumann’s Oeuvre: Artistic and Stylistic Concepts and Features of Performance Interpretation

Abstract. This paper examines Robert Schumann’s piano cycles through the lens of their artistic conception, stylistic design, performance characteristics, and their central role in shaping 19th-century musical Romanticism. Schumann’s cycles are presented as a unique synthesis of musical and literary poetics, forming a distinctive artistic space characterized by subjectivity, lyricism, and dramaturgical complexity. The study focuses on seminal works such as *Carnaval*, *Kreisleriana*, *Dauids-bündlertänze*, *Fantasiestücke*, and other key piano compositions.

The article studies compositional principles including mosaic structure, the use of musical ciphers (e.g., ASCH, ABEGG), metric and rhythmic flexibility, variation technique, motivic unity, and the leitmotif principle. It explores the influence of literary sources on the programmatic and kaleidoscopic imagery in Schumann’s cycles, with particular attention to the psychological depth of characters and their expression through the composer’s musical language.

Performance interpretations are discussed from both historically informed and personalized perspectives, addressing interpretive freedom, decisions regarding complete or selective performance of the cycles, and technical challenges such as rhythmic flexibility, pedaling, and dynamic nuance. The article considers approaches by notable pianists including Clara Schumann, Vladimir Horowitz, Martha Argerich, and contemporary artist Yuja Wang, tracing the evolution of interpretation—from academic precision to highly individualized realizations of the composer’s intent. In the context of modern performance, emphasis is placed on stylistic coherence, flexible phrasing, rhythmic liberty, and deep psychological engagement with musical imagery.

Ultimately, Schumann’s piano cycles emerge as an intellectual and symbolic stratum, continually open to reinterpretation within the contemporary musical landscape.

Keywords: Robert Schumann, piano cycles, Romanticism, musical interpretation, dramaturgy, program music, literary allusion, performance tradition, musical symbolism.

Стаття надійшла до редакції 04.03.2025

Володимир Дорожинський

аспірант кафедри оперного співу, Національна
музична академія України імені П. І. Чайковського

Volodymyr Dorozhynskyi

postgraduate student, Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: vdor107@gmail.com | orcid.org/0009-0009-9695-8267

Модерністський код часу у циклі «Пастелі» Івана Карабиця на слова Павла Тичини

The Modernist Code of Time in “Pastels” by Ivan Karabyts Set to the Poetry of Pavlo Tychyna

Анотація. Розглянуто модерністські принципи організації композиції та застосування новітніх технік у музичній мові циклу «Пастелі» І. Карабиця на слова П. Тичини (1970). З'ясовано, що авангардний підхід до реалізації композиторського задуму великою мірою обумовлений новаторським трактуванням слова у поезіях П. Тичини. Виявлено конфліктний план драматургії циклу, зосереджений на динамічній взаємодії імпресіоністично-барвистого інструментального і експресіоністично-напруженого вокального начал. Проаналізовано музичну мову з точки зору семантичної значимості окремих одиниць — лейтмотивів, лейтелементів, які впливають на розгортання ідейного плану концепції. Визначено додаткові змістові конотації, пов'язані з особистісними відчуттями молодого композитора, його внутрішніми переживаннями. Прослідковано розгортання основної конструктивної ідеї циклу, яка полягає у поступовому, але невпинному витісненні аполонійського, ладово упорядкованого інтонаційного начала елементами діонісійськи хаотичного інфернального тематизму, позбавленого мелодичного розвитку.

Ключові слова: вокальний цикл «Пастелі» І. Карабиця на слова П. Тичини, модерністський код, музична загадка, сонорні, імпресіоністичні, експресіоністичні прийоми музичної мови.

Актуальність теми дослідження. Від перших кроків освоєння композиторської майстерності і формування власної музичної мови юний Іван Карабиць виявляв цікавість до вокальної музики та можливостей поєднання поетичного слова зі звуковою інтонаційністю. Написані у 1960-х роках пісні, музичні обробки фольклорних зразків¹, були пошуками молодого митця у царині гармонійного сполучення музики і слова та підготували композитора до спілкування з високою концепційною поезією. У рік закінчення Київської консерваторії Іван Федорович уперше звертається до національної поетичної класики. У поемі для оркестру і баритону «Vivere memento» зроблено акцент на драматичному розгортанні полісміслового симфонічного простору композиції у живому дискурсі з геніальним Франковим словом. Вокальний цикл «Пастелі» на слова Павла Григоровича Тичини став першою лірико-поетичною звуковою замальовкою віршів класика української модерністської поезії початку ХХ століття.

Незважаючи на постійний інтерес І. Карабиця до камерно-вокальної музики, цикл «Пастелі» уперше детально аналізується з точки зору формування

оригінальної концепції, в якій утілено пошуки митця у царині композиційних принципів організації музично-поетичного жанру та їх реалізації засобами музичної мови. Спроба музикознавчої інтерпретації музичного тексту циклу створює фактор **новизни** розвідки.

Метою даної статті є дослідження новаторських прийомів у методах організації цілісності циклу, використанні сучасних технік композиції у музичній мові твору.

Аналіз досліджень за темою. У монографічних працях Г. Єрмакової [4], Л. Кияновської [6], дисертації О. Гуркової [6] знаходимо лише побіжні згадки про цей твір. У даній статті вперше детально розглядаються музичні особливості концепції твору.

Виклад основного матеріалу. 1960-ті роки знаменні активною пошуковістю у лабораторіях митців різних поколінь, а особливо — творчої молоді, відродженням креативного індивідуалістського струменя у мистецтві. У цей час з підкресленим пієтетом і захопленням духовна еліта нації відкриває для себе модерністичні шукання митців 1920-х. Одним з таких визначних явищ стала рання творчість Павла Тичини, осяяна

¹ «Импровизация» на слова В. Маяковського; пісні на слова А. Сироватського, В. Герасимова «Песня боевого содружества», «Песня о родной реке», «Солдатская мать», «Солдатские ночи» (1968), «Днепр» (1969); хорова обробка народної пісні «Ой засвіти, місяць» пам'яті М. Д. Леонтовича (1969), вокальний цикл «Три пісні на народні тексти» (1969).

прагненням до гармонійного співіснування особистості і Всесвіту («космічний оркестр»²), наповнена живим струменем скворочинської філософії життя (ідея злиття трьох світів — макрокосму (Всесвіт), мікркосму (особистість), символічного світу слова (Біблія)). Її межовий характер позначений енергією молодого становлення (між юністю і зрілістю), різноспрямованістю багатоманітних модерністських впливів тогочасного європейського мистецтва (символізм, імпресіонізм, неоромантизм, неофольклоризм, пошуки у царині синтезу мистецтв), тиском соціально-історичних зсувів на свідомість художника, сформованого у першій третині минулого століття (Перша світова війна, становлення УНР).

Завдяки синестезії тичинівського юнацького слова (збірка «Сонячні кларнети», 1918, вірші 1920-х), у світлоритмічних образах поєднуються виражальні можливості різних видів мистецтва. Розспівний панритмічний омузикалений слововисказ чи вербалізований звуковисказ допомагає у створенні символічних образів молодого поета-музиканта³. Знакова оболонка слова стає зовнішнім виявом його внутрішньої звукової енергетики, багатозначної смислової аури: «Слова здебільшого означають рух, настрої, колір, а передовсім — музичний тон, барвозвук. Єдина функція слова — не передавати зміст, а тільки озвучувати нагірню поетову радість, заповнювати простір меж дискретними спалахами авторського захоплення» [11, с. 2]. Поезія виявляється поштовхом і подразником для створення власного асоціативного ряду в уяві реципієнта, виникнення особистого враження від прочитаного, побаченого, озвученого вірша.

Пантеїстична живописна лірика чотиричастинного циклу поезій «Пастелі» П. Тичини (1917) відповідає загальному омузикаленому світотворчому тону збірки «Сонячні кларнети», до якої вона була включена у 1918 році. Багатозначність назви провокує до асоціацій чи то з живописною технікою — малювання м'якими кольоровими олівцями, чи то з відчуттями від ніжної, легкої, ненасиченої кольорової гами, чи то з особливим тістом (від. лат. *pasta* — тісто) — замісом відчуттів, звуків, тонів, рухів, ритмів, утворених магією слова. Застосування техніки вільного вірша (верлібру) звільняє від метро-ритмічної скруті римованих рядків, обов'язкового структурного обмеження стопами, ритмічної визначеності. У межах модерністської поезії кінця XIX — початку XX століття (творчість

ранньої Лесі Українки, С. Малярме, П. Верлена, О. Блока, М. Семенка, П. Тичини...) свобода верлібру дозволяє поетам освоювати нові виражальні можливості, приховані у звуко-інтонаційних, звуко-зображальних, конструктивних, графічних, асоціативних потенціях вербального ряду: «Модернізм шукає нових форм вираження індивідуального Я, нерозкритих можливостей слова (його сонорики, метафоричності), вводить еліптичність у словосполучення, їх розірваність аж до парадоксів, дає волю творчій фантазії, імпровізації» [2, с. 31].

У «Пастелях» простота і наївність сюжету походить від циклічного часопростору народного світогляду (ранок-день-вечір-ніч, що асоціюються з періодами життя людини: дитинство-юність-зрілість-старість). Смысл віршів озвучений яскравим рядом багатозначних метафор⁴, що «прагнуть подвоїти зображення, урівняти в правах пряме і переносне значення, виявити і показати багатовимірність світу» [7, с. 49]. Яскраві епітети⁵, прийом уособлення-алегоризації (надання рис живої істоти дню, вечору, ночі) розгортають щоденне колесо буття, яке обертається незалежно від людини та її особистих переживань. Маленькому поетичному світу кожної частини додають замкненості репризні повторення початкових рядків («Пробіг зайчик», «Випив доброго вина»), причому з кожною частиною довжина таких повторень збільшується (у першому вірші повторюється два слова, у другому — п'ять, у третьому — шість, у четвертому — сім), що посилює статичність й уповільнює розвиток.

Ще один прийом, який веде до порушення рівномірної ритмічної організації вербального ряду та сприяє імпровізаційності, полягає у зіставленні речень різної будови: на зміну повному вислову з підметом присудком, означеннями, доповненнями раптово приходять гранично скорочене речення або одне слово-речення, підкреслене знаками пунктуації (тире, двокрапки): «Півні чорний плащ ночі / Вогняними нитками сточують. / — Сонце — / ». Ступінь ритмічної свободи зменшується до кінця циклу задля уповільнення динаміки розгортання. Останній вірш складається зі схожих речень, і навіть з'являється рима рядків («Одвіку в снах / Мій чорний шлях»).

Сонорні ефекти розширюють чуттєве поле сприйняття текстів (наприклад, повторення слова «день-день-день-удень» у кожному другому рядку

² Під метафорою «космічний оркестр» мається на увазі «пантеїстичне вбирання в себе ритму і руху, і згуків з усього незмірного космосу» [5, с. 618].

³ Відомо, що Павло Григорович з дитинства був пов'язаний з музикою. Спочатку він співав у хорі духовної семінарії. Згодом — робота з хором в українському театрі М. К. Садовського (помічник хормейстера, 1916–1917). У 1920 поет співає у хоровій капелі «Думка». А згодом ініціює створення власного хору [10].

⁴ Метафори: зайчик ромашкам очі розтулює; а на сході небо пахне; півні чорний плащ ночі вогняними нитками сточують; одвіку в снах мій чорний шлях [9].

⁵ Епітети: чорний плащ, вогняними нитками, доброго вина, залізний день, чорний шлях [9].

другого вірша надає додаткової дзвонивої конотації образу, асонанси — «Колисково, колоски!» — кантиленної співучості).

Метод загадування загадок⁶, коли яскраві, звичні зорові і звукові образи (зайчик, півні, сонце, ромашки, флейти, колоски, шлях, м'ята, тополя) опиняються у незвичних смислових ситуаціях з порушенням традиційної логіки поєднання слів, утворюють нові, несподівані смислові конструкції, активізує фантазію, розкриває нову, оригінальну динаміку розгортання світобудови. Одночасний виклад різних думок («Розцвітайте, луги! — / : я йду — день — / Пасітесь, отари! — / : до своєї любові — день —») надає тексту рис поліфонічного розвою. А контрастні співставлення («Одвіку в снах / Мій чорний шлях. / Покладіть отут м'яти, / Та хай тополя шелестить») ведуть до емансипації образного парадоксу і створення неповторного поетичного світу циклу.

Неординарність мови поезій, неосяжне розширення смислових обріїв сприйняття вербального тексту завдяки синестезії, що сприяє залученню зорових, слухових, нюхальних і тактильних асоціацій, багатозначність підтекстів, прихованих за звичними словами-образами завдяки несподіваним конструктивним «перебудовам» лексики, фонетичним експериментам, «промовистим» знакам пунктуації, зацікавили молодих українських композиторів. У 1960–1970-х роках «Пастелі» надихнули на створення авангардних опусів Л. Грабовського (1964), Л. Дичко (1967), І. Карабиця (1970), Г. Ляшенка (1974)⁷.

Кожний з композиторів розгортає оригінальну концепцію під час створення вокальних циклів і застосовує конструктивні знахідки П. Тичини в організації і розгортанні поетичного тексту. У творі «Пастелі» для сопрано і чотирьох струнних Л. Грабовський особливу увагу приділяє сонористичним прийомам становлення, співзвучним фонетично-кolorистичним знахідкам поета. Застосування пуантилістичної фактури, флажолетних глісандо (перша частина — ранок), чітко ритмізованого кластерного руху з мелодекламацією (друга частина — день), відтворення образу «коливалося флейтами» тремолюючими вібраціями та «повітряними» хвилеподібними глісандо струнних з легким дотиком флажолетів (третя частина — вечір), зображення за допомогою мікроінтерваліки у партії струнних і тремтячого голосу старечого стогону ночі (четверта частина) демонструють у музиці динамічний пошук нових засобів виразності і технік організації фактури. Музикознавиця

Тетяна Новицька зауважує: «Подібно до того, як у віршах Тичини цілісний світ розпадається на окремі, схоплені уважним поглядом миттєвості, швидкоплинні настрої і враження, так і в музиці розкривається мікрокосмос кожного звука» [8].

У «Пастелях» Лесі Дичко відтворення архетипу кола стає провідною композиційною ідеєю циклу. Як символ циклічного часу, вічного повернення сонця зранку і відхід уночі, уявлення про життєдайне світило в образі кола, вона утілює найтиповіші елементи національного українського світогляду. Композиторка вводить музичний символ сонця — гамоподібну структуру, яка стає лейтмотивом усіх чотирьох романсів. Якісні перетворення цієї побудови свідчать про зміну життєвої енергії протягом доби. У музиці «Ранку» вона має звучання висхідного поступеневого ходу (схід сонця). У романсі «День» активне фактурне підсилення акордами та введення низхідного хроматизованого обернення-антитези в одночасовому контрасті знаменують процеси напруженої образної трансформації. Створення сонорних «зависань» звуків лейтелементу у романсі «Вечір» свідчить про завмирання фактурно-тематичного розвитку як відображення сповільнення життєвих процесів після заходу сонця. Містичний колорит «Ночі» обумовлений глісандовим примарним хроматизованим висхідним проведенням у високому регістрі гамоподібної структури на *rrr*, що лиш віддалено нагадує сонячний енергійний символ початку циклу. Застосування інтонаційно-тематичної символіки (втілення архетипу кола-сонця) стає в циклі одним з основних формотворчих принципів: «впровадження принципу кола на різних рівнях відбиває специфіку новаторської поезії раннього П. Тичини і сприяє цілісності концепції музичних “Пастелей” Л. Дичко» [1, с. 142].

У Івана Карабиця «Пастелі» стали приводом для музичних розмірковувань на тему загадок. Прийдешній день сповнений невизначеності, сподівань й очікувань. Що він принесе у світ: раціональне, ясне і гармонійне начало чи інтуїтивні сумніви, внутрішню неузгодженість, страх і відчай перед тим, що має відбутися у цей час? Загадка дня стає основною музичною темою «Пастелей» молодого композитора.

Зранку (перша частина) чарівний час народження світанку сповнений сподіваннями на гармонійну впорядкованість очікувань, на схід сонця — символу тепла, енергії, відновлення життя. Крізь кластерний сонор, що тремолює у партії фортепіано і нагадує коливання повітря у досвітній час, «пробиваються»

⁶ Дослідниця Марія Моклиця зазначає: «Гра автора з читачем — відгадування загадок, з яких складається кожен вірш циклу. Чому не світанок, а зайчик — головний образ першого вірша? Як півні можуть червоними нитками чорний плащ ночі сточувати? Де у ночі плащ? Як може залізний день пити вино? Які отари він пасе? Хто його любя? Що коливалося флейтами там, де сонце зайшло? Чому саме флейтами? Чому ніч нездужає? Чому її шлях чорний? Чиї сні супроводжують шлях ночі? Чим ніч можна укрити?» [7, с. 47].

⁷ У 1930 році цикл «Пастелі» поклав на музику К. Данькевич.

Andante

13

5

pp

p 3 *p* *mf*

Про-біг зай-чик. Ди-вить-ся — сві-та-нок!

sfp

8

p 3 3 3 3

Си-дить, гра-єть-ся, ро-маш-кам о-чі роз-ту-лю-є.

rit.

3

Іл. 1.

елементи ладотональної впорядкованості, гармонічної узгодженості музичного тематизму (розв'язання тритонів у пуантилістичних вкрапленнях верхнього і нижнього регістрів спочатку з натяком на Фа мажор гармонічний — тт. 1–3, вступ, потім — на Соль мажор гармонічний — тт. 4–6, на розширений Ля мажор — тт. 7–8)

У контрастній поліфонії з сонорним і пуантилістичним елементом імпресіоністичного колориту інструментальної партії відбувається становлення вокальної музичної мови. В експресивному мелодизованому речитативі людського голосу (з несподіваним вигуком на малу деціма вгору на слові «світанок»⁸) у мікротематичних

побудовах зосереджені інтонації сумніву і невпевненості. Основними серед них є мотиви з висхідної великої і низхідної малої секунд⁹ (на словах: «Пробіг зайчик»), тритону («ромашкам»), які стануть лейтмотивами циклу. Напружений зміст музичної інтонації суперечить наївним образам тексту. Парадоксальне поєднання звукового і вербального рядів посилює ефект трагічного зламу свідомості, характерний для експресіоністського мистецтва, намагання розкрити несподівані підтексти звичайних слів і фраз. Таким чином, у першій частині солоспіву (тт. 1–10; див. іл. 1). закладено основні смислові сегменти музичної мови циклу, а також намічено

⁸ Тут радикально, в напружено-емоційному тонусі переосмислено початковий елемент вступу — співвідношення звуків фа першої октави — ля-бемоль другої октави з першого такту.

⁹ У нотації фа — соль — соль-бемоль композитор, можливо, хотів підкреслити риторичну фігуру «жорсткуватого ходу» — *passus duriusculus* — хроматичну інтонацію, що зазвичай є знаком душевного зламу і трагічного передчуття.

полістилістичну конфліктну взаємодію інструментальної і вокальної партій.

У другій частині початкового солоспіву у вокальній партії продовжується розвиток лейтеlementів: у секундових «зщепленнях» основного лейтмотиву мелодія поступово піднімається вгору. Сонорні кластери-арпеджіато супроводу разом з вокальною партією поступово охоплюють дедалі ширший діапазон завдяки висхідному руху верхніх голосів. У музичній тканині ніби відтворюється момент сходу сонця (тт. 11–13). Під час кульмінаційного вигуку-крику «Сонце» (тт. 14–15) на продовженому *ля2* інтонація вокальної партії несподівано спускається на ламентозний хроматичний стогін малої секунди вниз (*соль-дієз2*), підкреслюючи стан відчаю й розчарування. У зображальних елементах партії фортепіано (протягнуті розлогі сонори у нижніх голосах,

на такі яких випромінюють «блискітки» пасажів у верхньому регістрі, тт. 14–16) прихований хаос нагромадження секундових інтонацій основного лейтмотиву і ствердження атонального безладу наприкінці романсу. У заключному епілозі-резюме, побудованому на початкових інтонаціях («Пробіг зайчик»), пуантилістичний тритон у фортепіанній партії так і залишається без розв'язання-прояснення, заливаючись із трагічною невизначеністю секундового лейтмотиву.

У піднесеному образі другої частини («День») представлено новий етап взаємодії об'єктивного (природа) і суб'єктивного (особистість) начал. Основу фрази-епіграфу солістки, яка відкриває романс («Випив доброго вина»), складає динамізований секундовий лейтмотив. Перші звуки (терція *фа* — *ля*) відсилають до початкових тактів циклу з їх опорою на *Фа* мажор.

Andante
mf

Ви - пив доб - ро - го ви - на за-ліз - ний день.

Allegretto
f

legato
p *mf*

4 *mf*

Роз - цві - тай - те, лу - ги!

tr

7 *p*

: Я йду - день, день, я йду - день.

p *tr*

Іл. 2.

Poco andante
(sempre legato)

p

Ко - ли - ва - ло - ся флей - та -

p

ми там - де сон - це за - йшло.

riten.

Іл. 3.

Закінчення побудови рішучими висхідними терцієвими мотивами у пунктирному ритмі наче намагається подолати слабкі низхідні секунди всередині мотивів («залізний день», т. 2).

У трьох наступних стопах романсу, кожна з яких є динамізованим варіантом попередньої, розгортається картина чудового сонячного літнього дня («Розцвітайте, луги», тт. 3–7; «Пасітесь, отари», тт. 9–11; «Колисково колоски», тт. 14–17; див. іл. 2). Розширена тональність Мі мажор надає тематизму організаційної визначеності, впорядкованості. Після динамічного пасажу-злету партії фортепіано на інтонаціях епіграфу (т. 3) з'являється домінантсептакорд з секстою і розгортається секвенційний горизонтальний розвиток мотивів, з яких цей акорд складається — остигнатої фігури-тремоло з чистої квати і великої септими. Водночас відбувається мелодизація лінії басу. На тлі фортепіанної партії звучить піднесена мелодія голосу, яка з кожною строфою піднімається дедалі вище. Тематизм насичується світлим, захопленим настроєм.

Невпинний розвиток образу щоразу раптово переривається контрастним одноманітним мотивом

«залізного дня», який, мов неминуча реальність, наступає і загрожує світлотонним вимірам відчуттів сонячного настрою (тт. 7–9, 12–14, 17–19). Одноманітне «тупотіння» на інтонації великої секунди (фа — мібемоль) з підкресленням за допомогою акцентів, хорально-кластерної атональної фактури фортепіано, сонорного ефекту слова «день», що повторюється як неминучі кроки-дзенькіт загрозливої — залізної, бездушної — реальності.

Кульмінації піднесено-просвітленого (третя строфа, тт. 14–17) і залізної-об'єктивного образів (атональний пасаж зі стрімким розширенням регістрових меж та раптовим ударом кластеру-сонору, тт. 17–19) завершуються підсумковим соло вокальної партії («Випив доброго вина залізний день»), яке звучить на витриманій педалі кульмінаційного сонора. Результатом загального розвитку стало створення наприкінці виразної кантиленної мелодії голосу. Виструнчення усіх секундових «звивин», характерних для початкової вокальної побудови в епіграфі, у кантиленну поступеневу мелодичну фразу класико-романтичного зразка, яка складається з виразного висхідного «злету» (мала септима

сі-бемоль(1) — ля-бемоль(2)) з наступним низхідним заповненням, виразна опора заключного мелодичного звороту на гармонічний мажор з низхідним ходом-розв'язанням VI-VIb-V стверджують ідею прояснення і гармонічного злиття у «космічному оркестрі» внутрішнього стану ліричного героя і краси навколишнього світу.

Третя частина циклу («Вечір») — кульмінація барво-звукового імпресіоністичного колориту у циклі. На зміну активному драматичному розвитку енергійного дня приходить застигле враження зачарованого часо-простору вечірньої пори. Оstinатний мотив «коливання» у партії фортепіано (у першому і третьому розділі тричастинної репрізної композиції)

спирається на мікромотив великої секунди і малої терції. Підтриманий протягнутими розлогими акордами-арпеджіато (тт. 1–2), він звучить як самотній озвучений подих у вечірній тиші. Повертається основний секундовий лейтмотив циклу. Подвоєний у партії фортепіано квартами у високому регістрі, у контрапункті з оstinатною фігурою «коливання» він сприяє створенню стану застиглого замилювання і вслуховування у вечір, наче у вічність. Голос підхоплює і продовжує розгортати цей стан динамічного споглядання. Варіантна повторність двох вокальних побудов, заснованих на секундовому лейтмотиві (тт. 4–6, 7–8), рух інструментально-го супроводу, який у своєму ритмі розгортає варіантну

Andante

У-крий-те ме-не, у-крий-те, я-ніч ста-ра,

Più mosso

нез-ду-жа-ю, нез-ду-жа-ю. Од-ві-ку в снах мій чор-ний

шлях, мій чор-ний шлях.

f

cresc.

f

Іл. 4.

повторність початкових елементів, динамізують стан застигlosti і вечірнього завмирання природи (див. іл. 3).

У другій частині завдяки стакато, коротким форшлагам-стрибкам у низькому регістрі у звукообразальних прийомах відтворено утаємничені тихі легкі кроки, що наче підкрадаються («Навшпиньки вечір підійшов»). Тут продовжується розвиток експресивно-приреченого секундового лейтмотиву, що складає основу не тільки вокальної партії. У стихених кроках, пульсуючій ритмоформулі-«коливанні», яка то активізується, то затихає, основний лейтмотив проникає у гармонічний план солоспіву, формуючи секундові напливи-застигlosti в інструментальній партії (тт. 9–16)¹⁰. Тотальна хроматизація мелодичної лінії у вокальній партії відбувається завдяки «повзучим» уступами секундового лейтмотиву, який «стягує» інтонаційний тонус униз, у глибини смутку й невизначеності (тт. 13–15, «і на уста поклавши палець, ліг»). У тихих завмираючих інтонаціях підводиться підсумок становлення мелосу: хаотично-містична напруженість хроматики остаточно поглинає паростки тональної логіки, ясності й опорності.

У репризі просторовий ефект кварто-квінтових застиглих вертикалей у верхньому і нижньому регістрах у масивних дублюваннях підкреслюють секундовий лейтмотив смутку і безвиході. Дві побудови вокальної партії¹¹ є дзеркальним відображенням початку солоспіву. Порівняно з першою частиною вони проведені у зворотній послідовності: перша — від *мі*, тільки на октаву нижче, друга — від *сі-бемоль*. Окрім зниження тонусу вислову і посилення настрою завмирання і смутку, важливим є фінальне підкреслення звуків *ля* — *до* — *сі-бемоль* — *сі*. У них у єдиний знаково-смысловий мотивний комплекс смутку і надломленої свідомості об'єдналися анаграми прізвищ Бориса Лятошинського й Івана Карабиця¹².

Мороком темної ночі звучить музика останньої вокальної мініатюри. У страхітливих тритонових тремоло партії фортепіано у низькому регістрі, зчеплених секундами, підкреслено містичну напруженість, позбавлену будь-якої ладової організації. Пряма мова ночі у вокальній партії, її скарги і нав'язливі прохання («Укрийте мене, укрийте <...> нездужаю...») розгортаються на інтонаційному матеріалі жорсткуватого ходу основного секундового лейтмотиву. Опора музичної фактури на секунди у їх різних варіантах і тритони підкреслює експресію миті, у якій розвиток музичного матеріалу припиняється (див. іл. 4). Залишаються лише мотиви-символи страху (тритони), болі, скарги (хроматичні секундові ходи — різноманітні варіанти основного лейтмотиву, несподівані вигуки-зойки («мій чорний

шлях» — хід на велику септиму вгору), містичні потойбічні алюзії до вальсових кружлянь (у партії фортепіано у низькому регістрі з ритмічними «перебиваннями» верхнього і нижнього шару фактури — тт. 11–13, «Покладіть отут м'яти»).

Застигlostь характерна і для форми романсу в цілому. Тричастинна репризна композиція з розгорнутими першою і останньою частинами наче замикає образ у стані безвиході і приреченості. Заключні жалісні секундові інтонації, як і у третьому романсі, повертають слух до анаграми Бориса Лятошинського — Івана Карабиця (*сі-бемоль* — *ля-бемоль* — *ля*). Невизначеність і розгубленість звучання секундового лейтмотиву наприкінці створює ситуацію психологічного дискомфорту, внутрішньої невірніваженості душевного стану, характерної для експресивної манери циклу в цілому.

Висновки. У циклі «Пастелі» Івана Карабиця модерністський код часу розкривається через композиційні, стильові, стилістичні принципи становлення. На композиційному рівні застосування полісемантичної організації музичного простору з переважанням одночасового контрасту смислових пластів і, водночас, їх щільною взаємодією лежить в основі формоутворення. Основне протиріччя розгортається між вокальною й інструментальною сферами, у яких опосередковано втілено напружене співіснування об'єктивного та суб'єктивного начал, переозначення сенсів буття у свідомих і підсвідомих проявах екзистенції.

На *стильовому* рівні сучасне музичне мислення розкривається через полістилістичне співставлення імпресіоністично барвистої, колоритної партії фортепіано та промовистого експресіонізму вокального музичного вислову. Завдяки тематичному контрасту, різниці у способах звуковисотної і ритмічної організації, символізації окремих елементів на *стилістичному* рівні композитор досягає динамічності розгортання та смислової багатоплановості. Застосування в інструментальній партії сонорних, пуантилістичних прийомів, спроби досягнути гармонії в опорі на розширену тональність зіштовхується в одночасовому контрасті з принципово атональною, побудованою на лейтмотивах-символах зловісних передчуттів (хроматичний секундовий лейтмотив) та моторошних очікувань (інтонація тритону) вокальною мелодикою. У перших двох романах лірична особистість підпадає під чар мальовничих природних перетворень ранку — передвісника народження нової реальності, надпотужної енергетики дня (проникнення тональної організації і елементів кантиленності у вокальну партію). У наступних двох романах, з перемогою темряви над світлом, втрачаються і контури гармонійного

¹⁰ У результаті з'являються чотиризвучні кластерні утворення, які нагадують про початок циклу, коли з тремолоючих секунд склалися аналогічні співзвуччя.

¹¹ У третій частині повторюються слова першої.

¹² У прізвищі Карабиць «заховані» символи звуків а (ля), в (сі-бемоль), с (до).

ладотонального становлення тематизму. Експресивні інтонації основних лейтмотивів заповнюють усю музичну тканину. Хроматизація звукоряду з повною втратою потенцій до мелодичного розвитку, підкреслення особистісних анаграм-символів, які пов'язані у пам'яті молодого композитора з нещасними подіями недавнього минулого, надають становленню трагічних конотацій.

Символіко-трагедійна розгадка загадки дня набуває у циклі особистісних підтекстів. Ідея взаємодії об'єктивного і суб'єктивного начал, потрапляючи у вразливу свідомість молодого композитора, стає ще однією сходинкою до конструювання музичного модерністського коду 1960-х років, у різноголосому вирі мистецьких артефактів якого народжуються справжні, натхненні глибинним духовним життям одкровення.

Література

1. Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи : дис. ... канд. мистецтвознав. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. 213 с.
2. Грица С. Й. Верлібр у творчості Лесі Дичко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 4. С. 31–38.
3. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознав. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 324 с.
4. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ: Музична Україна, 1983. 49 с.
5. Єфремов С. О. Історія українського письменства. Київ : Femina, 1995. 685 с.
6. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і Літера, 2017. 288 с.
7. Моклиця М. Ігрові методики аналізу тексту («Пастелі» П. Тичини) // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2022. № 20. С. 44–50. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.20.6>
8. Новицька Т. Слухати українську музику: «Пастелі» Леоніда Грабовського // The Claquers. Дата оновлення: 27.01.2023. URL: <https://theclaquers.com/posts/10881> (дата звернення: 10.02.2025).
9. О. Н. Павло Тичина «Пастелі» аналіз (паспорт) // Dovidka.biz.ua. Дата оновлення: 29.05.2024. URL: <https://dovidka.biz.ua/pavlo-tychyna-pasteli-analiz> (дата звернення: 10.02.2025).
10. Полканов А. А. Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів // Музичне мистецтво і культура. 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 63–73. DOI: 10.31723/2524-0447-2018-27-1-63-73
11. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави) // Освіта.ua. Дата оновлення: 07.08.2020. URL: <https://osvita.ua/school/literature/s/75768/> (дата звернення: 10.02.2025).

References

- Horodetska, O. V. (2009). *Ukrainska muzyka 60-kh rokiv XX stolittia u konteksti tsilisnosti epokhy* [Ukrainian Music of the 1960s in the Context of the Epoch's Integrity] [Candidate dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine] [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y. (2014). Verlibr u tvorchosti Lesi Dychko [Free Verse in Lesia Dychko's Work]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 4, 31–38 [in Ukrainian].
- Hurkova, O. M. (2016). *Tvorchist I. Karabytsia v konteksti zhanrovo-stylovykh tendentsii v ukrainskii muzykyi ostannioi tretyny XX stolittia* [The Work of I. Karabyts in the Context of Genre and Stylistic Trends in Ukrainian Music of the Last Third of the 20th Century] [Candidate dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine] [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2017). *Sad pisen Ivana Karabytsia* [The Garden of Ivan Karabyts's Songs]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Moklytsia, M. (2022). Ihrovi metodyky analizu tekstu ("Pasteli" P. Tychny) [Game Techniques for Text Analysis ("Pastels" by P. Tychny)]. *Literary Process: Methodology, Names, Trends*, 20, 44–50. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.20.6> [in Ukrainian].
- Novytska, T. (2023, January 27). Slukhaty ukrainsku muzyku: "Pasteli" Leonida Hrabovskoho [Listening to Ukrainian Music: "Pastels" by Leonid Hrabovsky]. *The Claquers*. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/10881> [in Ukrainian].
- O. N. (2024, May 29). Pavlo Tychna "Pasteli" Analiz (pasport) [Pavlo Tychna "Pastels" Analysis (Passport)]. *Dovidka.biz.ua*. Retrieved from <https://dovidka.biz.ua/pavlo-tychyna-pasteli-analiz> [in Ukrainian].
- Polkanov, A. A. (2018). Typolohichni rysy kamerno-vokalnoi miniatiury u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Typological Features of Chamber and Vocal Miniatures in the Works of Contemporary Ukrainian Composers]. *Music Art and Culture*, 27(1), 63–73. DOI: 10.31723/2524-0447-2018-27-1-63-73 [in Ukrainian].

- Stus, V. (2020, August 7). Fenomen doby (skhodzhennia na Holhofu slavy) [The Phenomenon of the Day (Ascent to Golgotha of Glory)]. *Osvita.ua*. Retrieved from <https://osvita.ua/school/literature/s/75768/> [in Ukrainian].
- Yefremov, S. O. (1995). *Istoriia ukrainskoho pysmenstva* [History of Ukrainian Literature]. Kyiv: Femina [in Ukrainian].
- Yermakova, H. (1983). *Ivan Karabyts* [Ivan Karabyts]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Dorozhynskyi V.

The Modernist Code of Time in “Pastels” by Ivan Karabyts Set to the Poetry of Pavlo Tychyna

Abstract. This article examines the modernist principles of compositional organization and the use of advanced musical techniques in Ivan Karabyts’ cycle “Pastels” (1970), based on the poetry of Pavlo Tychyna. The study finds that the avant-garde approach to realizing the composer’s vision is closely tied to Tychyna’s innovative interpretation of language. The cycle’s dramaturgical structure is revealed as a conflict-driven interaction between impressionistic, colorful instrumental elements and expressionistic, intense vocal elements. The musical language is analyzed in terms of the semantic significance of leitmotifs and leit-elements, which shape the conceptual and ideological development of the work. Additionally, the study identifies extra-musical connotations linked to the young composer’s personal emotions and inner experiences. Finally, the article traces the cycle’s central constructive idea—the gradual but relentless displacement of the Apollonian, mode-ordered intonational principle by elements of Dionysian, chaotic, infernal thematism, devoid of melodic development.

Keywords: vocal cycle “Pastels” by Ivan Karabyts set to the poetry of Pavlo Tychyna, modernist code, musical riddle, sonorous, impressionistic, expressionistic techniques of musical language.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2025

Музейний простір:
збереження і переосмислення
мистецької спадщини

The Museum Space:
Preservation and Reconception
of Artistic Heritage

Олександр Клековкін

доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член
(академік) НАМ України, завідувач відділу новітніх
методів дослідження, ІПСМ НАМ України

Olexander Klekovkin

Doctor of Art Studies, Professor, Full Member
of the National Academy of Arts of Ukraine
(Academician), Head of the Department of Advanced
Research Methods, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: olehander@gmail.com | orcid.org/0000-0002-3481-2790

Мистецтво вибудовувати і розривати зв'язки

Епізод перший: «Музейна історія» Петра Руліна

The Art of Building and Breaking Connections

Episode One: “Museum Story” by Petro Rulin

Анотація. На тлі все ширшого запозичення театрознавством підходів інших гуманітарних дисциплін (що сприймаються подеколи як вища математика й останній писок театрознавчої науки) базові принципи дослідження історії театру, немов помилки у простих арифметичних діях, постійно нагадують про себе. В Україні серед тих, хто прагнув перевести і сам театр, і театрознавчі дослідження на наукові рейки і заклав основи театральної арифметики, чи не найбільшу роль відіграли Лесь Курбас і Петро Рулін, які, не озираючись на свої і чужі авторитети, прагнули створити не лише нові інституції, а й нові типи інституцій. Здавалося б, спільного між інтересами історика театру, театрознавця, з одного боку, і практика театру, з іншого боку, не надто багато. Насправді, їхні інтереси збігалися: вони спільно опікувалися театральним музеєм, створенням словника театральних термінів і моделі режисерського плану вистави, а головне — дбали про те, щоби, на відміну від емпіричного знання та «емпіричного театру» (Лесь Курбас), було сформовано театральну науку, яку вони окреслювали різними термінами: *наука про мистецтво, наука про театр, наука театральна, наука історико-театральна, наука режисерська, наука режисури, наукова історія театру, наукове театрознавство, сценознавство* тощо. Принципи доказового театрознавства було представлено Петром Руліним в його концепції театрального музею, один із епізодів якої розглянуто у пропонованій розвідці.

Ключові слова: концепція історії українського театру, концепція театрального музею, методологія Петра Руліна, скоморохи, театральні обряди та ігрища, індуктивна та дедуктивна історія театру, доказова історія.

Актуальність вивчення наукової спадщини провідного українського історика театру 1920-х років, організатора Українського театрального музею й одного з найпоспідовніших провідників наукової методології Петра Руліна зумовлено методологічною кризою, котру переживає сучасне театрознавство, і необхідністю повернення до принципів, закладених фундаторами науки про театр. Наукову діяльність Руліна по-різному оцінювали його сучасники і нащадки, вона провокувала наукові і ненаукові дискусії, політичні звинувачення і, зрештою, призвела до репресій. Серед тих, хто залишив свої міркування стосовно його методологічних принципів як його сучасники — Яків Мамонтов і Юрій Смолич, Іван Врона і Дмитро Грудина, Дмитро Антонович і Олександр Кисіль, Валеріян Ревуцький і Юрій Бойко-Блохін, так і пізніші дослідники, огляд праць яких здійснено у попередній публікації автора [3]. Разом із тим, сформовану Руліним концепцію театрального музею, котра тісно переплітається з його дослідницькою діяльністю, розглянуто недостатньо. Завданням *пропонованої розвідки* є аналіз одного епізоду «музейної історії» Петра Руліна — епізоду, в якому виявлено основні засади його концепції як театрального музею, так і самої історії театру.

Відштовхуючись від репліки Петра Руліна про театр І. Франка, «*відтиснутий*» з тодішньої столиці — Харкова, добу, що розпочалася в українській культурі від середини 1920-х років, можна охарактеризувати як добу *відтискання і притискання, розривання старих і формування нових, подеколи небезпечних зв'язків*. Журнальні звіти, присвячені прощанню Києва з «Березолем», *притиснутим до влади і відірваним від Києва*, написано з непритаманним часові ліризмом і надією на повернення улюбленого театру до Києва. Так само і прощальні слова Курбаса — з надією на повернення до Києва, який, у супереччя адміністративному поділу, він уважав «*культурною столицею України*».

В одній із прощальних статей — першій оглядовій статті Руліна, присвяченій сучасному театрові («Минулий сезон “Березоля”», 1926), — також відчутно цей біль: мабуть, Руліну імпонував історико-теоретичний ухил у діяльності «Березоля», а березільцям, судячи з обраних форм співпраці, — практично орієнтований і відмінний від мислення театральної критики майже режисерський стиль аналізу Руліна.

Отже, цілком передбачувано зібрані березільцями експонати театрального музею, з незначною затримкою, було передано найпродуктивнішому, а з методологічної

точки зору — найпослідовнішому в українському театрознавстві історикові театру — Петру Руліну, що органічно вписалося в європейську традицію, за якою театральні музеї очолювали саме історики театру, як от Карл Ніссен і Альберт Кестер у Німеччині та ін.

Залишившись майже наодинці з отриманою від «Березоля» спадщиною — *колискою майбутнього театального музею*, Рулін мусив дати цьому проекту ві наукове обґрунтування, забезпечити організаційно і, як виявиться, хоч і не відмовитись від звичних методологічних принципів, але принаймні змінити кут зору і розірвати звичні ідеологічні (міфологічні) зв'язки, котрі багатьма колегами сприймалися як історичні.

Перші натяки на концепцію музею, хоч і не сформульовані, але пунктирно означені за переліком експонатів, було запропоновано у статті «Театральний музей Мистецького Об'єднання "Березіль"», видрукуваній у часописі «Барикади театру» 1923 року, а також у кількох статтях одного із фундаторів музею Василя Василька, який пропагував модель музею як «*досвідної лабораторії*», що відповідало завданням, висунутим Курбасом перед сценознавством — наукою театру і режисури. Однак, із точки зору принципів відбору історичних явищ, особливості березільської концепції Рулін охарактеризував словосполученням «*так би мовити "партійність"*»: адже «був усе ж таки "Березіль" так би мовити "партійною" на полі театру організацією; займав бо він крайній фланг у тодішніх мистецьких угрупованнях, що раз-у-раз у досить такі гострі поміж себе стосунки ставали» [13, с. 7]. Звісно, із «так би мовити "партійною"», не міг погодитися позитивіст і, як тоді казали, форсоцівець (формаліст із соціологічним ухилом) Рулін.

Один із методологічних принципів історії театру Рулін сформулював ще 1925 року, рецензуючи працю Дмитра Антоновича: «Зарано ще писати історію українського театру. По-перше і сама дисципліна історії театру останніми тільки роками зняла питання про обсяг матеріалу, що розглядові її підлягає, та про методи, які їй самій властиві. По друге-ж і самий матеріал для історії українського театру надзвичайно розпорошений, і великої, підчас мало вдячної роботи потребують розшуки його, зведення до купи та критичне оброблення. Зрозуміло тому, що автор серйозної про український театр праці не може собі завдання такого ставити» [5, с. 166].

У період, коли методологічні підходи спрощували до рівня класового протиставлення, позитивізм Руліна, та ще й сполучений із формальним і соціологічним методом, який згодом охрестили «буржуазно-академічним театрознавством», — викликав супротив осіб, чий уявлення про мистецтво базувалися на інших — не так академічних, як на революційно-номенклатурних принципах соціальної міфології. Відтак Руліну було зроблено закиди — спочатку одним із лідерів у справі накидання загальних зауважень Я. Мамонтовим («Українським

театрознавцям, раніш як захоплюватися *накопичуванням фактичних матеріалів* (О. Кисіль, П. Рулін), треба якнайсерйозніш опрацювати *методологічні засади*, що становлять передумову всілякого наукового дослідження» [4, с. 41]), а згодом і його однодумцями, зокрема Іваном Вроною та Дмитром Грудиною, борцями з «наймитами фашизму».

Очолити музей, Рулін змушений був, з одного боку, активізувати процес накопичення фактів (про це свідчать його неодноразові звернення до потенційних фондоутворювачів), а з іншого боку, — замість відносно локальних досліджень з історії українського театру, що було характерно для нього раніше, перенести увагу на *формування концепції історії українського театру* (досвід створення синтетичної історії локального періоду у праці «Іван Котляревський і театр його часу», котра спровокувала дискусію [3], у Руліна вже був).

Властиво, у цьому й полягав один із незвичних парадоксів методології Руліна — з одного боку, структурне мислення і схильність до узагальнень, однак, з іншого боку, *лише (!)* на основі вичерпного дослідження фактів, адже усвідомлював і роль «носа Клеопатри» в історії (Б. Паскаль), і роль хоч і не оголошеного ще у той час «ефекту метелика». Простіше кажучи, відмежовувався від притаманного критиці дедуктивного (отже, ідеологічного) підходу (Я. Мамонтов) і пропагував підхід індуктивний. Або ще простіше: у Мамонтова для фактів були заздалегідь заготовлені (і не тільки ним самим) шухляди, тоді як Рулін виявляв, накопичував, аналізував, зіставляв, структурував факти і, залежно від виявлених між ними зв'язків, створював для них нові шухляди і сюжети. І нарешті остаточно спрощуючи: у Мамонтова був готовий сюжет, який залишалося лише персоніфікувати, тоді як у Руліна були лише окремі дійові особи і факти, аналіз поведінки яких і мусив сформувати сюжет, що нагадує принципи режисерського аналізу, але не з вигаданими персонажами, а з реальними фактами, яких ні скорочувати, ні ігнорувати дослідник не має права.

Створений при ВУАН музей «одразу-ж поставив собі завдання не тільки *скупчувати матеріали*, що минулий і сучасний театр характеризують, але й бути *дослідчою установою*», котра для оприлюднення результатів своїх досліджень друкувала «Річник Українського Театального Музею», що був «спробою першого історико-театального органу на Україні» і мав на меті «зосереджувати в собі студії, присвячені історії українського театру, а також і ширше — *історії тієї театральної культури на Україні*, що тло для розвитку українського театру втворювала» [11, с. 7].

Відмовившись від березільської концепції «*досвідної лабораторії*», Рулін висунув іншу — «*дослідчу установу*», котру обґрунтував у кількох працях, в одній із яких, після короткої історичної довідки про типи театральних музеїв (музей світового театального мистецтва, музей

національної театральної культури, музей театру конкретного міста і ще вужче — музей конкретної театральної інституції), висунув кілька базових тез: музей — установа, в якій зосереджено пам'ятки та матеріали для дослідження минулого театру; музей — перманентна виставка сучасного театального мистецтва в Україні; музей не тільки театру в Україні, а й український театр за межами України; музей сусідніх театральних культур, представлених в Україні; отже, «театр український всюди насаперед, театр нацменшостів та гастролерів на Україні в другу чергу, а по змозі й паралельні моменти з театрів дальших часів» [11, с. 11]. Ключовий принцип — *музей театральної культури*, а не окремих театрів, хоч би й визнаних найвидатнішими, найвизначнішими, найхудожнішими, найреволюційнішими, найпотужнішими і т. ін.

В одній із праць, визначаючи завдання дослідження театральної культури, Рулін окреслив предметне поле історії театру: «Обсяг дослідження театру: 1. Хто грає? — актор; 2. Що? демонструється — п'єса; 3. Де? — сцена; 4. Кому? — глядач (розвиток глядача; соціальна його фізіономія). Сутність т[еатру] — драматичний твір виконується перед глядачем» [9, с. 64]. І головне: «Історія театру цікавить нас <...> *найтиповішими й найвистиглішими зразками, що вона в ту чи іншу добу втворювала*» [10, с. 16].

Проект музею викликав хоч і не дуже жваве, а все ж публічне обговорення, учасники якого, зокрема, закидали Руліну, що «межі театального музею звужено», адже слід «дати картину театральної культури в цілому <...>, представити еволюцію театру в світовому масштабі», зокрема представити «в типових зразках сучасний театр Сходу та капіталістичних країн Європи та Америки», «матеріали про зародки театру в народній грі та обрядах на Україні». Так само, вважав Горбенко, музей мусить мати розділ, присвячений театрові для дітей [2, с. 7]. Подавати все виключно у «світовому масштабі» — це був тодішній тренд, пропагандисти якого не надто переймалися наявністю ресурсів, тому й зосереджувалися на цьому не слід, тим більше, що у своїй концепції Рулін виокремив відділ «еволюції театального будинку та його деталей у світовому масштабі» [13, с. 18]. Але до іншого міркування автора («зародки театру в народній грі та обрядах на Україні») Рулін або дослухався, або взяв до уваги якісь інші обставини.

Обґрунтовуючи концепцію театального музею, Рулін мусив визначити: а) точку відліку історії театру в Україні; б) коло явищ, які належать театрові; в) виходячи з цього, окреслити основні періоди — кімнати, в яких слід було розташувати експозицію.

У першому варіанті концепції відсутні не лише «зародки театру», «народні ігри та обряди», а й звичні для тодішньої історичної свідомості *скоморохи*. Першим відділом у концепції Руліна був «український народний театр — вертеп», а другим — «релігійний театр українського середньовіччя» [11, с. 17].

Із цього виходить, що: а) Рулін відкинув паратеатральні явища (зародки театру, ігри й обряди, з яких потенційно *міг би*, але не постав театр в Україні), відкинув як явища котрі належать радше до театральної міфології, аніж до історії театру; б) вертеп у Руліна передувє «релігійному театрові українського середньовіччя» (з контексту зрозуміло, що йдеться про шкільний театр), отже, Рулін схиляється до свідчення Е. Ізопольського про час появи вертепу в Україні (хоча спроба спростування цього свідченням І. Франком вже була відома, а саму спробу Франка скомпрометувати Ізопольського згодом переконливо відхилив Р. Пилипчук); с) Рулін «не помітив» театру скоморохів, існування якого у тогочасній літературі не викликало сумнівів і сприймалося як тодішніми, так і пізнішими істориками майже одностайно; д) таким чином, початки театального мистецтва в Україні Рулін вивів із підтверджених джерелами релігійних вистав, а не з міфологічних скоморохів і народних обрядів, згадки про які створювали поживне середовище для фантазій про «народне коріння», «класову боротьбу» і навіть «реалізм».

На перше питання — про обряди — Рулін дав відповідь у наступній і також програмній праці, в якій серед завдань вивчення історії українського театру звертав увагу на необхідність дослідження «тих його [українського театру] «самобутніх» форм, що звичайно більше зв'язуються з українським фольклором, аніж з театром» [7, с. 13]; «цікаві наслідки дало б з'ясування тих своєрідних театральних форм, що виростили з народньої словесності й збереглися і досі в формі «кози» та «меланки», або тих надзвичайно різноманітних форм різних ігрищ, що відбуваються на весіллі» [7, с. 13]. Таку саму зміну спостерігаємо і в іншому документі — у схемі викладання історії театру, котра розпочинається у нього саме з «елементів театральної гри»: «Примітивний театр. Елементи театральної гри в первобутніх народів» [6, с. 3]. Однак ця зміна справляє враження радше компромісної поступки тискові зовнішніх обставин, аніж зміни поглядів, адже в іншому документі, котрий також стосується «зовнішньої історії» українського театру, Рулін веде відлік від «театру релігійного козацько-міщанської верстви» [8, с. 1] і відмежовується від підходу Вс. Всеволодського-Гернгросса, який у своїй праці «охопив не тільки суто-театральні явища, але й моменти суспільного та релігійного життя, що мають тою чи іншою мірою театральний характер», хоча, на думку Руліна, «історія українського театру повинна студіювати тільки ті процеси, що безперечно являються театром» [7, с. 10].

У прихованій дискусії йшлося не про обряди і не про скоморохів, а про інші, вузькофахові, майже технологічні проблеми — про межі предметного поля історії театру і про саму природу історичного факту.

Погляди сучасників Руліна на цю проблему відрізнялися. Так, Дмитро Антонович у своїй праці «Триста

років українського театру» виклад історії українського театру також вів від 1619 року — від інтермедій Якуба Гаватовича. Погляди Антоновича Рулін, очевидно, поділяв, адже одну зі своїх праць також починає зі слів про «трьохсотлітню історію» українського театру. Так само й Олександр Кисіль, співробітник очолюваного Руліним музею, у праці 1925 року хоч і згадував «окрушини давніх поганських свят», однак зауважував, що ні з цих свят, ні з церковної служби театр в Україні не постав; так само стримано, одним абзацем, згадував про скоморохів і свідчення Івана Вишенського (Рулін поділяв думку В. Перетця про «необхідність дуже обережно ставитись до слів Вишенського, як до певного свідоцтва про давній театр на Україні» [12, с. 209]), після чого, як і Антонович, переходив до підтверджених джерелом інтермедій Гаватовича.

Але, крім «народних» обрядів у Руліна, і не лише в нього, «випала» така важлива ланка з історії українського театру як скоморохи. Чому, на відміну від дослідників, які прагнули збільшити вік національного театру, він ніби намагався вкоротити його і, на відміну від більшості істориків, особливо російських, не обговорював ні народність, ні високохудожність, ні якісь інші особливості творчості скоморохів?

Не занурюючись в історіографію питання, котра тягнеться від праць середини XIX століття до сучасності (І. Беляєв, А. Белкін, А. Веселовський, З. Власова, П. Морозов, А. Прахов, Н. Тихонравов, А. Фамінцин та ін.), означимо лише основні проблеми, навколо яких точилися дискусії: а) чи справді на фресках Софії Київської зображено літописних скоморохів; б) чи існує зв'язок між літописними скоморохами, умовними зображеннями на фресках і зафіксованими у численних писемних джерелах пізнішого часу скоморохами Московії. Розв'язання цієї проблеми різними авторами залежало від моделі історіописання: «корисна» (отже, міфологічна) історія, з одного боку, а з іншого — історія «накопичувальна», «доказова», котра спирається на джерела і здійснює прискіпливу перевірку наведених фактів (критика джерел).

На початку XX століття, незважаючи на хиткість доказової бази, концепцію генетичного зв'язку між літописними київськими скоморохами, київськими фресками і документи про скоморохів на Московії багато дослідників сприйняли за «корисну»: в одних випадках ця концепція підтримувала ідею тяглості театральної культури в Україні, в інших створювала доказову базу для сформованої ще у XIX столітті концепції початків «російського миру» у Києві, а до того ж, підтримувала ідею «народного» походження означених явищ. Зокрема, як доведений факт народної культури Києва скоморошество обговорювали не лише московські (приміром, Вс. Всеволодський-Гернгросс), а й українські історики і популяризатори театру (М. Возняк, І. Стешенко, Л. Білецький, Г. Лужницький

та ін.). А у змаганні між Іваном Франком-істориком та Франком-художником переміг останній, адже у праці, котра була видрукувана за редакцією Руліна, спираючись на поширену гіпотезу, немов на доведений факт, він створив виразний художній образ *сатиричних сцен, котрі нібито стали улюбленою народною забавою*.

Натомість дослідники молодшого покоління, автори, дослідницька діяльність яких припадає на двадцять років минулого століття — П. Рулін, О. Кисіль і Д. Антонович — узагалі не розглядали цього сюжету як імовірного етапу розвитку театру, пояснюючи: «Нарешті комічні дії мають свої зародки в народних розвагах скоморохів та співаків, за прихильність до котрих, ще Феодосий Печерський осуджував київських князів. Але простежити докладно розвиток українського театру від цих зародків до відомого нам раннього театру сімнадцятого віку при нинішній стадії наших відомостей про наш культурний стан пізнього середньовіччя, відомостей дуже малих, не маємо ніякої можливості. Безперервну еволюцію українського театру наші відомості дозволяють нам стежити тільки з початку сімнадцятого віку, і це знову служить оправданням того, що ми починаємо огляд розвитку українського театру від згаданої, випадкової але певної, дати 29 серпня 1619 року» [1, с. 8].

Таким чином, формуючи концепцію історії українського театру та її презентації у театральному музеї, Рулін *розірвав штучний зв'язок між явищами театральної культури і тими явищами, котрі потенційно могли дати поштовх розвиткові театральної культури, але не дали*; так само він розірвав зв'язок між повідомленнями, поширеними різними медіа (повідомлення літописів, фресок, географічні назви та історичні дослідження, результати яких згодом було адаптовано до викладу у «корисних» популярних виданнях і так само «корисних» підручниках).

Так само, ідучи за В. Перетцем, поставив під сумнів повідомлення українського культурного і релігійного діяча Івана Вишенського, який згадував у своїх працях кінця XVI — початку XVII століття «*диявольські позорища*», «*ігранья, скаканья і шаленья*», «*танці*», *що їх здійснювали «ігрици, скоморохи або машкарники»*; згадував так, ніби сам був свідком цих «скаканій». Більшість дослідників сприймала повідомлення Вишенського як покази свідка. Однак Перетц хоч і не спростував, але поставив під сумнів це повідомлення і припустив, що інвективи Вишенського — це радше данина літературній моді, художній образ, а не свідчення про історичний факт. Цю думку не було спростовано сучасниками, її сприйняв також і Рулін, отже, розірвав звичний ланцюжок.

Висновки із цього епізоду музейної історії Руліна залежать від того, хто їх робить і на чому акцентує увагу.

Одні, як Яків Мамонтов, розглядаючи минуле українського театру крізь призму «театральної орієнтації наших днів», акцентували *відсутність у Руліна методології*

та його «схиляння перед фактом», що присутньо заго-стрювало увагу на відсутності у нього «правильної» кон-цепції, отже, ідеології, що зрештою вело до звинувачення у буржуазному академізмі, націоналізмі, фашизмі і т. ін.

Іще один висновок отримаємо, якщо розглянемо цей епізод технологічно — як технологію мислення, тоб-то асоціювання, формування зв'язків.

Аналізуючи історичні явища, Рулін, як і Курбас, пропагував індуктивний підхід (у Курбаса проблемі ін-дукції та дедукції присвячено окрему лекцію і, так само, як Рулін, у своїх історичних екскурсах він «ігнорує» скоморохів, хоча у часи імперії, а згодом і у радянський час, особливо Російській федерації, була навіть мода на скоморохів — зокрема у власних назвах театрів, як те-атр «Скоморох» М. Лентовського та ін.; разом із тим, на відміну від Руліна, Курбас не відмежовувався від па-ратеатральних форм і розширював межі театральності за рахунок нових форм громадського спілкування або, як тоді казали, «нових форм побуту»).

На відміну від опонентів і «викривачів», які формували штучні зв'язки між недостатньо доведе-ними або вірогідними (невірогідними) фактами і лек-семами, котрі подеколи не мали жодного значення,

крім емоційного забарвлення, Рулін розривав сумнів-ні зв'язки, руйнував їх. Адже, як філолог, Рулін добре знав, що одні й ті самі лексеми в межах різних контек-стів — місць і часів — можуть позначати різні явища; так само можуть не позначати нічого, крім ставлення до якогось явища.

Як представник «буржуазно-академічного театро-навства», Рулін відкинув «народні» ігри, обряди, ско-морохів і, таким чином, — імовірно, не маючи наміру спростовувати політичний наратив, — знищив підгрун-тя кількох тез «корисної» політичної історії: і про «на-родне» походження театру, і про «братські народи», і про «один народ», і про все інше, що з цього випливає. На таких «помилках» і було сформовано слідство, обви-нування, суд і заслання Руліна.

Зовні цей «музейний епізод», здавалося б, має сто-сунок лише до академічних технологій (технологія мис-лення), однак насправді вкотре нагадує, що як саме мис-тецтво, так і дискурс про нього, — це складний асоці-ативний ланцюжок, який, незалежно від того, на яких фактах — правдивих або фіктивних — базується, рані-ше чи пізніше веде де політики. Адже не існує мистецтва поза життям, а життя — поза політикою.

Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. 272 с.
2. Горбенко П. Рец.: Рулін П. «Український театральний музей». Вид. Укр. Акад. Наук 1927 // Культура і побут. 1927. 24 вересня. № 36. С. 7.
3. Клековкін О. Петро Рулін: Методологічний кон-спект. Монографія. Київ: Арт Економі, 2024. С. 126–143.
4. Мамонтов Я. Про театральну орієнтацію наших днів (з листів до молодого режисера) // Радянський театр. 1930. № 1–2. С. 40–46.
5. Рулін П. Рец.: Д. Антонович. Триста років українського театру 1619–1919. Прага. 1925 р. // Україна. 1925. № 4. С. 166–173.
6. Рулін П. Драматургія як наука і методи викладання. Конспект // ЦДАММ України. Ф. 90. Оп. 1 Спр. 88. 7 арк.
7. Рулін П. Завдання історії українського театру // Річник Українського театального музею. Київ: ВУАН, 1929. С. 9–40.
8. Рулін П. Історія українського театру. Конспект лекції, про-читаної робкорам — членам театально-клубного гуртка // ЦДАММ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 85. 3 арк.
9. Рулін П. Мета і зміст курсу з історії театру. Конспект лекції // ЦДАММ України. Ф. 90. Оп. 1. Спр. 84. 71 арк.
10. Рулін П. Переднє слово // Варнеке Б. Античний театр. Харків; Київ: Державне вид-во України, 1929. С. 5–17.
11. [Рулін П.] Переднє слово // Річник Українського Театального Музею / за ред. П. Руліна. Київ. ВУАН, 1929. Вип. 1. С. 7–8.
12. Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924) // Записки Історично-філологічного відділу. Київ. УАН. 1925. Кн. V. С. 207–228.
13. Рулін П. Український театральний музей: завдання й пер-спективи. Київ: УАН, 1927. 21 с.

References

- Antonovych, D. (1925). *Trysta rokiv ukrainskoho teatru (1619–1919)* [Three hundred years of Ukrainian thea-tre (1619–1919)]. Praha: Ukrainskyi hromadskyi vydavnychyi fond [in Ukrainian].
- Horbenko, P. (1927, September 24). Rulin P. *Ukrainskyi teatralnyi muzei* [Ukrainian Theatre Museum]. Vyd. Ukr. Akad. Nauk 1927. *Kultura i pobut*, (36), 7 [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2024). *Petro Rulin: Metodolohichniy kon-spekt* [Petro Rulin: Methodological summary]. Kyiv: Art Ekonomi [in Ukrainian].
- Mamontov, Ya. (1930). Pro teatralnu oriientatsiiu nashykh dnev (z lystiv do molodoho rezhysera) [On the theatrical orien-tation of our days (from letters to a young director)]. *Radianskyi teatr*, (1–2), 40–46. [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1925a). D. Antonovych. *Trysta rokiv ukrainskoho teatru 1619–1919* [Three hundred years of Ukrainian the-atre 1619–1919] [Prague]. *Ukraina*, (4), 166–173 [in Ukrainian].

- Rulin, P. (1925b). *Studii z istorii ukrainskoho teatru* (1917–1924) [Studies on the history of the Ukrainian theater (1917–1924)]. *Zapysky Istorychno-filolohichnoho vid-dilu*, Vol. V, 207–228. Kyiv: UAN [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1927). *Ukrainskyi teatralnyi muzei: Zavrannia y pers-pek-tyvy* [Ukrainian Theatre Museum: Tasks and prospects]. Kyiv: UAN [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1929a). *Perednie slovo* [Foreword]. In B. Varneke, *Antychnyi teatr* [Theatre of Antiquity] (pp. 5–17). Kharkiv; Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1929b). *Perednie slovo* [Foreword]. In *Richnyk Ukrainskoho teatralnoho muzeiu* [Yearbook of the Ukrainian Theatre Museum] (Vol. 1, pp. 7–8, P. Rulin, Ed.). Kyiv: VUAN [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1929c). *Zavrannia istorii ukrainskoho teatru* [Tasks of the history of Ukrainian theatre]. *Richnyk Ukrainskoho teatralnoho muzeiu*, 1, 9–40. Kyiv: VUAN [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n.d.-a). *Dramaturhiia yak nauka i metody vykladannia. Kon-spekt* [Dramaturgy as a science and teaching methods. Abstract]. *TsDAMLM Ukrainy*, F. 90, Op. 1, Spr. 88, 7 ark. [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n.d.-b). *Istoriia ukrainskoho teatru. Konspekt lektsii, pro-chytanoi robkoram — chlenam teatralno-klubnoho hurt-ka* [History of Ukrainian theatre. Abstract of a lecture delivered to worker-correspondents — members of the theatre club circle]. *TsDAMLM Ukrainy*, F. 90, Op. 1, Spr. 85, 3 ark. [in Ukrainian].
- Rulin, P. (n.d.-c). *Meta i zmist kursu z istorii teatru. Konspekt lektsii* [The aim and content of a course in theatre history. Abstract of a lecture]. *TsDAMLM Ukrainy*, F. 90, Op. 1, Spr. 84, 71 ark. [in Ukrainian].

Klekovkin O.

The Art of Building and Breaking Connections.

Episode One: “Museum Story” by Petro Rulin

Abstract. Against the backdrop of the increasingly widespread borrowing of approaches from other humanitarian disciplines by theater studies (which is sometimes perceived as higher mathematics and the last gasp of theater studies), the basic principles of theater history research, like errors in simple arithmetic operations, constantly remind of themselves. In Ukraine, among those who sought to translate both the theater itself and theater studies onto scientific rails and laid the foundations of theater arithmetic, perhaps the greatest role was played by Les Kurbas and Petro Rulin, who, without looking back at their own and other people's authorities, sought to create not only new institutions, but also new types of institutions. It would seem that there is not much in common between the interests of a theater historian, a theater scholar, on the one hand, and theater practitioner, on the other. In fact, their interests coincided: they jointly took care of the theater museum, the creation of a dictionary of theater terms and a model of the director's plan for the performance, and most importantly, they ensured that, in contrast to empirical knowledge and “empirical theater” (Les Kurbas), theater science was formed, which they outlined in various terms: *science of art, science of theater, theater science, historical and theater science, director's science, directing science, scientific history of theater, scientific theater studies, stage studies*, etc. The principles of evidentiary theater studies were presented by Petro Rulin in his concept of a theater museum, one of the episodes of which is considered in the proposed investigation.

Keywords: The concept of the history of Ukrainian theater, the concept of a theater museum, Petro Rulin's methodology, buffoons, theatrical rituals and games, inductive and deductive history of theater, evidential history.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2025

Олена Кашуба-Вольвач

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
провідний науковий співробітник відділу культурних
стратегій, ініціатив та технологій ІПСМ НАМ України

Olena Kashuba-Volvach

PhD in Art Studies, Senior Research Fellow, Leading
Research Fellow, Department of Cultural Strategies,
Initiatives and Technologies at the Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: helen.kashuba@gmail.com | orcid.org/0000-0002-2753-7428

Студія Сергія Світославського — перше гуртування «нового мистецтва» Studio of Serhii Svitoslavskyi: The first gathering of “new art”

Анотація. Розглянуто організацію у 1906 році студентами, виключеними з Київського художнього училища, мистецької студії, яка увійшла в історію українського мистецтва як студія Сергія Світославського. Зроблено короткий огляд приватних мистецьких студій в Києві на початок 1900-х років та визначено їхню спеціалізацію та аудиторію. Висвітлено різні аспекти виникнення студії та проаналізовано основні художні принципи викладання, які стали альтернативою академічним педагогічним програмам, що панували в Київському художньому училищі. Зазначено, що саме в цей період Олександр Богомазов та Олексій Грищенко починають експериментувати із розділним кольоровим мазком у своїх творах, а Олександр Архипенко шукає нові експресивні форми в скульптурі. Особливу увагу в дослідженні приділено організованій учнями студії виставці, в якій взяли участь майбутні лідери світового, європейського та українського авангарду: Олександр Архипенко, Олександр Богомазов. Визначено важливу роль, яку відіграла студія Світославського у подоланні академізму та набуття молодими українськими модерністами нових принципів творчості в мистецтві.

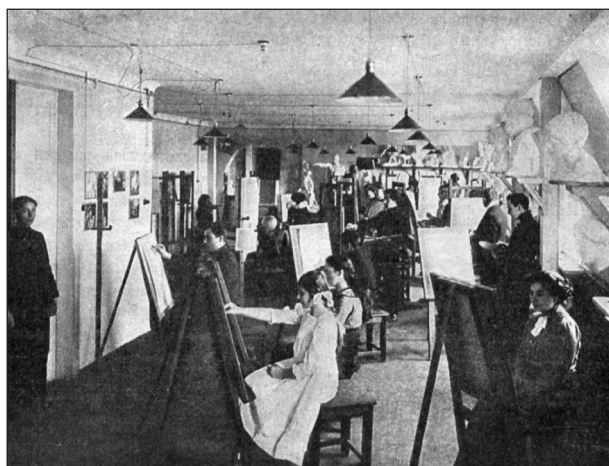
Ключові слова: приватні мистецькі студії, Київське художнє училище, педагогічна діяльність Сергія Світославського (1857–1931), модернізм в Україні.

Студія Сергія Світославського виникла в Києві на хвилі революційних заворушень та численних страйків, що прокотилися Російською імперією у 1905–1906 роках. У конфліктах та протистоянні із владою на різних рівнях активну роль відігравали студенти численних навчальних закладів. Не оминули протести і Київське художнє училище (КХУ). Восени 1905 року група учнів КХУ організувала революційний комітет та стала вимагати від адміністрації училища реформувати навчальний процес. Ці протести очолила група активістів, переважно із колишніх учнів Пензенського художнього училища [6, с. 30].

За спогадами Карпа Трохименка, ця група з'явилася у КХУ близько 1903 року, після того як «вчинила бунт у Пензенському училищі. Вони вирізнялися поміж інших учнів своєю живописною манерою із широким й сміливим мазком та постійною критикою методів академічного викладання

тепер вже у КХУ» [13, с. 147]. На загальних зборах учнів було висунуто вимогу до адміністрації училища щодо звільнення деяких викладачів, зміну статуту та програм закладу. На знак протесту Володимир Ніколаєв¹, директор училища, разом із педагогічним колективом відмовились працювати в умовах ультиматуму і покинули навчальний заклад. Але фактично училище не припинило своєї роботи — учні запросили очолити КХУ художника Сергія Світославського, який взявся разом зі старшими учнями та революційним комітетом керувати роботою училища [13, с. 151]. За два тижні бунт пригаснув, директор та викладачі повернулися, й училище відновило свою роботу у попередньому форматі. Внаслідок цієї ситуації було звільнено багато учнів. Дослідниця історії КХУ Ольга Карпенко писала, що Радою училища були виключені учні Ваксман, Бахта, Богомазов, Ольшанецький, Олександр Архипенко [6, с. 30]. Карпо Трохименко згадує

¹ Ніколаєв, Володимир Миколайович (1847–1911) — архітектор, педагог, громадський діяч. Член Київського товариства старожитностей і мистецтв. У 1876–1896 роках керував спорудженням Володимирського собору, у 1898–1901 роках — Оперного театру. Брав участь у спорудженні Політехнічного інституту, масштабних роботах по реставрації Софійського, Успенського, Михайлівського соборів та Андріївської церкви. Один із засновників та директор Київського художнього училища (1901–1911).



Іл. 1. Школа живопису, рисування та скульптури художника Я. Н. Мількіна в Києві. Фото з ілюстр. додатку до газети «Киевская мысль», 1910, № 43

про виключення ще одного учня — надзвичайно обдарованого Євгена Потчибія «за надзвичайно активну участь у бунті проти адміністрації школи» [13, с. 151]. Загалом з училища було виключено близько 40 учнів.

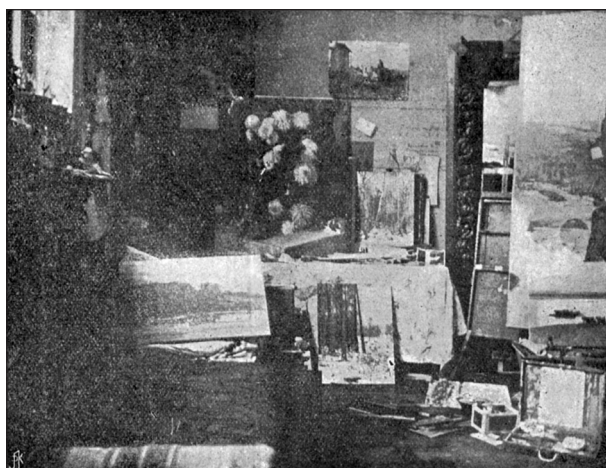
Частина з них, а також, ті хто був незадоволений постановкою навчання в училищі, організували вільну студію неподалік від колишньої alma mater, на Великій Житомирській², і запросили керівником Сергія Світославського [13, с. 151]. Зараз важко визначити хронологічні межі її існування, точну кількість та прізвища відвідувачів, якою була програма (і чи існувала вона взагалі?) цієї студії. Але ми можемо точно говорити про неординарність нової студії для київського мистецького ландшафту.

У перше десятиліття XX століття у Києві було небагато постійних приватних художніх студій. Безперечно, особливу роль у такий ситуації відіграло відкриття у 1901 році Київського художнього училища, яке певною мірою «закрило проблему» із отриманням професійної художньої освіти (або як другої освіти — для студентів-вільнослухачів). Утім, роль приватних студій та майстерень була спрямована на ширше охоплення людей, які хотіли отримати як навички для подальшого професійного розвитку, так і просто долучитися до мистецтва на рівні поціновувачів та любителів мистецтва. Склад учнів таких студій був дуже різний як за віком, гендером та рівнем підготовки, та зазвичай без обмежень за віком та статтю. У першому десятилітті найбільш відомою приватною студією, яка існувала достатньо активно протягом майже двох десятиліть (1894–1917), була «Школа

² Адреса студії подається за спогадами та не підтверджена іншими документальними джерелами.



Іл. 2. В майстерні художника С. І. Світославського. Фото з ілюстр. додатку до газети «Киевская мысль», 1908, № 7.



Іл. 3. В майстерні художника С. І. Світославського. Фото з ілюстр. додатку до газети «Киевская мысль», 1908, № 7.

живопису та скульптури академіка Галімського»³. Підготовку до вступу у КХУ можна було отримати у студії Ольги Троїцької-Гусевої.⁴ Окрім цих студій, навчання з живопису і рисунку можна було отримати в рисувальних класах Амвросія Сабатовського⁵; на уроках акварельного живопису Валентина Фельдмана (при Київському політехнічному інституті)⁶. Наприкінці 1900-х років ви-

³ Галімський Владислав Михайлович (1860–1940) викладав у власній «Школі живопису та скульптури», що розташовувалася у Києві за адресою: вул. Львівська, 14. Навчання у школі орієнтувалося на підготовку учнів до вступу у до Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі.

⁴ Троїцько-Гусева Ольга Інокентіївна. Викладачка рисунку у КХУ (1906). Згодом у приміщенні училища відкрила власну студію (1907–1909), орієнтувалася на підготовку учнів до вступу у КХУ.

⁵ Сабатовський Амвросій Омелянович. Курси розміщувалися за адресою: Бібіковський бульвар, 22.

⁶ Фельдман Валентин Августович (1864–1928) — архітектор і художник-аквареліст.

никає багато пропозицій від окремих молодих художників: так, після закінчення ІАМ СПб, відкрив свою «Школу живопису рисунку і скульптури» Яків Мількін⁷. Тоді ж у своїх майстернях власні навчальні курси відкрили художники Григорій Бурданов (живопис та рисунок)⁸, Володимир Козловський⁹ та Сергій Лихотинський¹⁰. Кілька шкіл орієнтувалися на декоративно-ужиткове мистецтво, але в них викладали рисунок: серед них «Курси художніх робіт» Ольги та Серафіми Курдюмових (1907)¹¹, художньо-промислові класи Анагорської Д. З.¹² та «Курси прикладних мистецтв київського жіночого товариства взаємодопомоги»¹³. У цих студіях надавали перевагу традиційному реалістичному живопису та рисунку, а навчальні програми орієнтувалися на програми Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі.

Діяльність приватних студій та їхня стилістична орієнтація завжди нерозривно пов'язана із мистецьким ринком і є частиною загального розвитку мистецтва. Відсутність студій, де б навчали сучасних європейських напрямів, на початку ХХ століття було віддзеркаленням стану мистецького ринку не тільки в Києві, але й в усій Україні, адже його формування перебувало лише на початку свого становлення.

Київську ситуацію із мистецькою освітою у сегменті приватних студій та шкіл визначала насамперед нерозвиненість взаємозв'язків між галереями, салонами, колекціонерами, художниками, а найголовніше — відсутність такої важливої ланки арт-ринку, як професійні арт-дилери, які мали б створювати попит на різні мистецькі напрями

та структурувати арт-ринок. Своєю чергою, це зумовлювало невелику кількість приватних мистецьких студій та шкіл в місті, а також їхню неактивність у виставковому житті та стилістичну одноманітність.

На цьому тлі генерація молодих художників, яка вчилася в КХУ на початку 1900-х років, «вже захоплювалася імпресіонізмом» [13, с. 147] і прагнула творчої свободи, вимагала сучасної мистецької освіти.

Спираючись на досить нечисленні відомі нам джерела (каталог виставки студійців та їхнього керівника, дві рецензії у газетах на виставку та кілька фото зі студії, фрагментарні згадки про студію у спогадах художників) спробуємо, хоча б у загальних рисах, окреслити основні параметри роботи студії та проаналізувати їх.

Студія була організована за принципом «вільної майстерні»: оренду приміщення, роботу та навчальний процес в ній влаштували самі студійці, а Світославський лише консультував та давав професійні поради щосуботи [3, с. 96]. Це підтверджує і напис на звороті світлин із раннім твором Олександра Архипенка, зробленої під час підготовки студійців до їхньої першої виставки: «Товариська майстерня»¹⁴. Майстерня самого Сергія Світославського була в іншому місці, але в історію мистецтва студія увійшла саме як студія Світославського.

В організації навчального процесу Світославському допомагали молоді художники Михайло Яковлев¹⁵ й Павло Наумов¹⁶, які перебували на той час у Києві. Окрім роботи у студії Світославського, вони разом із Сергієм Івановичем першу половину

⁷ Мількін Яксель-Меер Нохим-Аронович (Яків Наумович), (Jacques (ou Jacob) Milkin), у 1909–1910 роках організував студію, яка працювала, ймовірно, за адресою Олександрівська 37а.

⁸ Бурданов Григорій Григорович (справж. — Богданов; 1874–1935) у 1909–1910 роках відкрив студію за адресою вул. Тарасівська, 25.

⁹ Козловський Володимир Іванович (1867–1930). Студія працювала у 1909–1910 роках за адресою вул. М.-Житомирська, 7.

¹⁰ Лихотинський Сергій Іванович (1890–?) живописець, один із засновників «Товариства художників-киян».

¹¹ Курдюмови Ольга Васиївна та Серафіма Васиївна — засновниці «Курсів художніх робіт Курдюмових для підготовки учителів рукоділля» (1906–1911), які розміщувалися на вул. Володимирській, 77.

¹² Анагорська Д. З. — викладачка малювання та красного письма в гімназії С. В. Ігнат'євої. Студія працювала за адресою: вул. Рейтарська 16.

¹³ За київськими адресними довідниками, курси розміщувалися за адресою вул. Анненська, 8.

¹⁴ Повний напис на звороті світлин: «1906 года. Товарищеская мастерская. Киевъ. I Товарищеская выставка Общ. молодыхъ художниковъ Киева». Інформацію надано дослідницею творчості О. Архипенка В. Сусак на підставі цифрової копії світлин з її наукового архіву. Оригінал світлин зберігається в Фундації Архипенка в Біерсвілі, штат Нью Йорк (Bearsville, NY).

¹⁵ Яковлев, Михайло Миколайович (1880–1942, мистецький псевдонім «М. Косин») — живописець, сценограф, графік. Навчався в Строганівському училищі (1898–1900), Пензенському художньому училищі (1900–1901), у школі княгині М. Тенішевої у І. Рєпіна (1902). У 1906 викладав у студії С. Світославського, працював у київських журналах «Шершень» (1906), «Гром» (1906), «Гвоздь» (1907), «В мире искусств» (1907). Від 1908 року працює в петербурзьких журналах. 1911 року — в московському «Большом театре». Активний учасник мистецьких виставок: «Венок» (1908), «Союза русских художников» (1910–1923), паризькому Салоні Незалежних (1926–1937). [Демченко, с. 178–179].

¹⁶ Наумов Павло Семенович (1884–1942, мистецький псевдонім — «Заступець») — живописець, графік, театральний художник. Навчався в ІАМ СПб (1904–1911), у 1905–1906 роках під час студентського страйку в АМ приїзжав до Києва, в цей час працював в студії С. Світославського і друкував свою сатиричну графіку в журналі «Шершень». Далі улітку протягом 1908–1910 років приїздив до Києва. Його твори публікували на сторінках ілюстрованого додатку газети «Киевская мысль» (1908–1910) [Демченко, с. 171].

1906 року брали участь у виданні сатиричного журналу «Шершень»¹⁷. Припускаємо, що і інші студії могли долучатися до роботи цього журналу, як, наприклад, Олександр Бабенко¹⁸, сім сатиричних творів якого було надруковано у журналі «Шершень» [5], але поки що про цю сторінку діяльності студії ми можемо говорити лише на підставі поодиноких документів. Утім, активна громадянська позиція Світославського та його авторитет спровокували відверто ліберальні погляди і в його учнів. Так, Олександр Богомазов¹⁹ та Володимир Матвеев надалі співпрацювали із газетою «Киевская мысль», друкуючи там свої гостросоціальні малюнки та політичну карикатуру.

Студія Світославського, на відміну від багатьох інших київських студій, була однорідною за складом учнів, які вже мали початкову мистецьку освіту. Окрім згаданих О. Богомазова та О. Архипенка²⁰, за дослідженням Ольги Карпенко [6, с. 30], в студії займалися В. Матвеев²¹, О. Суров²², Є. Потчибій²³ — інші виключені з КХУ учні [8, с. 97–98]. Всі ці прізвища трапляються і в каталозі виставки студійців. Зі спогадів О. Грищенка знаємо, що він теж відвідував студію, куди його запросив під час випадкової зустрічі в музеї і знайомства Володимир Денісов²⁴ восени 1906 року

[2, с. 239]. Серед учнів студії у цей період була і Соня Левицька, яка тільки-но повернулася з Парижу [3, с. 96]. Але поки що ми достеменно не можемо зафіксувати повний склад тих, хто навчався у студії.

Схожа ситуація і з програмою занять, за якою відбувався навчальний процес. Найімовірніше, вона і була написана у досить умовній формі під час подачі заяви в канцелярію київського генерал-губернатора, куди зазвичай подавали прохальні листи на отримання дозволів на відкриття виставок та різного рівня навчальних закладів. Але під час цього дослідження таких документів виявлено не було²⁵.

Зібравши із різних джерел окремі факти, можемо в загальних рисах визначити головні критерії, які визначали навчальний процес у студії. Згадаємо, що Світославський був вихованцем Московського училища живопису, скульптури та зодчества (МУЖСЗ), яке, на відміну від ІАМ, відрізнялося сприйнятливістю до нових віянь, всіляко підтримувало творчі ініціативи учнів та їхні самостійні пошуки власної художньої мови. Загалом в училищі навчання базувалося на академічній системі освіти, але разом із тим культивували рисунок та живопис з натури та роботу на пленері. Світославський у своїй студії спілкувався із молоддю саме на таких педагогічних засадах. У студії була

¹⁷ «Шершень» — перший український журнал політичної сатири в Російській імперії, з яким пов'язано розквіт гострого гумору і політичної сатири. Виходив із 6 січня до 14 липня 1906 у Києві.

¹⁸ Бабенко Олександр Калістратович (1881–1959, мистецький псевдонім «Москіт») — фізик, вчений-методист. Навчався на фізико-математичному факультеті київського університету Св. Володимира (1902–1907) та як вільнослухач в КХУ (1902–1905). Після закінчення університету у 1907 зосередився винятково на фізиці. У 1907–1929 викладав фізику в середніх навчальних закладах Вінниці і Вінницької обл., із 1930 працював у вишах Києва, від 1932 завідував кафедрою методики фізики Київського педагогічного інституту. Друкував свої роботи у виданнях «Киевская мысль» (1907), «Киевская искра» (1907), «Шершень» (1906), «Киевская речь» (1906), «Киевская газета» (1905), «Киевский вестник» (1905–1906). [Демченко, с. 164].

¹⁹ Богомазов Олександр Костянтинович (1880–1930) — живописець, графік, теоретик сучасного мистецтва, педагог, один із чільних представників модернізму в Україні. Автор мистецької концепції «Живопис та елементи» (1914) про базові мистецькі елементи та їх взаємозв'язок в картині, викладач Київського художнього інституту (1922–1930).

²⁰ Архипенко Олександр Порфирівич (1887–1964) — скульптор і художник, один із основоположників кубізму в скульптурі. Почесний член Об'єднання митців-українців в Америці (ОМУА) та дійсний член Американської академії мистецтва та літератури.

²¹ Матвеев Володимир Павлович (1880–1913, мистецькі псевдоніми — «В. Там», «В. Мат») — живописець, графік. Навчався у КХУ. Брав участь в учнівських виставках (1905). Публікував сатиричні малюнки в ілюстрованих додатках газет «Киевская речь» (1906), «Киевская мысль» (1907–1912), «Киевский голос» (1907–1911). Завідував ілюстрованим додатком «Киевская мысль» [Демченко, с. 170].

²² Суров Олександр Іванович (1880-х — після 1908), навчався в КХУ (1903–1906). Після виключення навчався в студії С. Світославського (1906). Друкував сатиричні малюнки в журналі «Шершень» (1906). У 1908 році брав участь живописними роботами на другій виставці «Незалежних» у Москві [Демченко, с. 176].

²³ На сьогодні не знайдено біографічних інформацій, окрім згадки про нього у спогадах К. Трохименка [13, с. 146].

²⁴ Денісов Володимир Олексійович (1887–1970) — живописець, сценограф, педагог, історик мистецтва. Навчався в Київському, Петербурзькому і Дерптському університетах, водночас займався живописом у студіях С. Світославського (1905–1907) у Києві, Ф. Рерберга (1907–1908) у Москві та Я. Цюнглінського в Петербурзі (1908–1911). Автор книжки «Війна і лубок» (Пг., 1916). Викладав в Академії мистецтв у Ленінграді (1921–1929) та в Київському художньому інституті (1929–1962).

²⁵ Опрацювання фондів «Канцелярії Київського генерал-губернатора» в ЦДІАК України не дало результатів у пошуку ані прохального листа, а ні будь-яких інших документів, пов'язаних із діяльністю студії Світославського. Зазначимо, що робоча майстерня художника містилася у його будинку на вулиці Кирилівській, 96 (Куренівка).



Іл. 4. Студія С. Світославського. Фото. Київ, березень 1906.

О. Богомазов (стоїть крайній праворуч), В. Матвеев (сидить в центрі) та інші учні. Приватний архів.

можливість працювати над постановками із живою моделлю, що є надзвичайно важливою частиною навчання при здобутті мистецької майстерності: «Одного дня малював я копію в музеї з якогось вістрячка в золотому житі. “Чи не хотіли б ви працювати в нашій студії?” — несподівано звернувся до мене студент-незнайомець із русявою борідкою. Щосуботи Сергій Святославський дає нам поради й робить поправки. У нас є й жива модель. Студент, що назвав себе Володимиром Денісовим, згодом став одним із моїх найближчих друзів. Всю ніч мені не спалося. “Гола модель! Гола жінка?”... Та в студії я так захопився малюванням, що тільки увечері, вже в ліжку, згадав про чари голої жінки» [2, с. 239].

Світославський, майстер поетичного пейзажу з тонким колоритом, навчав студійців цього жанру через пленеризм, розвиваючи в них уміння бачити багатство змін кольору, зумовлених дією сонячного світла й атмосфери. Ольга Жбанкова описує такі уроки майстра, спираючись на цитату з дослідження Л. Попової²⁶ про один із творчих моментів у навчанні в цій студії: «З початком весни коли всі студійці дружно виходили на натуру, майстер радив: “Спостерігайте весну. Ідіть до парків. Спостерігайте одне й теж місце щоденно і щочасно, і ви побачите як змінюється природа”». [11, с. 11]. Уроки Світославського позначаються у подальшій творчості Богомазова, Грищенка любов'ю до пейзажу. І в якому б напрямі — пуантизм, стиль модерн, футуризм чи кубізм — вони не зверталися до пейзажних мотивів, їхнім картинам завжди притаманні поетичність та любов до тонкого колориту — риси, які вони опанували завдяки Сергію Світославському. За схожими принципами організовував роботу своєї студії і Олександр Мурашко, але на 5 років пізніше.

Ще одним важливим напрямком навчання в студії було виховування відчуття кольорів та розуміння принципів їхньої взаємодії. Заняття зі Світославським значно скорочували відстань, яку долали учні, опановуючи всі властивості та секрети кольору — найскладнішого чинника на шляху до оволодіння живописом.

Звернімося знову до спогадів Олексія Грищенка, в яких, напевно, найяскравіше проявилася ця риса Світославського-колориста: «Похваливши мої кримські етюди за сонце та свіжість мазку, він сказав, якою саме має бути справжня палітра і порадив викинути із моєї скриньки близько половини підозрілих фарб. Я старався передати кожний відтінок незмішаною фарбою. Це було напевно проявом інстинктивної любови до Делякруа, палітра якого мала 54 фарби. І справді, малюючи навіть скелі з тінями й сонячними плямами, їх дзеркальні відображення у воді, я постійно клав фарби розділними мазками, — ніколи раніше не бачивши дивізіоністичної манери французьких імпресіоністів» [2, с. 240].

Саме в цей період Олександр Богомазов починає експериментувати із розділним кольоровим мазком у численних акварельних етюдах. У подальшій творчості і Богомазова і Грищенка колір буде відігравати вирішальну роль в їхній живописній практиці.

Як бачимо, головною метою Світославського було не так заняття за традиційною академічною базою, а, загалом, навчання колористичного життєсприйняття.

Безумовно, в студії відпрацьовували і завдання з академічного рисунка, адже учні прагнули отримати можливість продовжити перерване навчання в інших закладах. У серпні 1907 року Володимир Матвеев, Олександр Богомазов та Олександр Суров намагалися вступити до МУЖВЗ, але не були прийняті до училища [8, с. 96].

Найбільш помітний епізод у діяльності студії стався через кілька місяців її роботи, коли студійці організували художню виставку разом зі своїм керівником.

Виставка творів відкрилась у квітні в Народному домі на Троїцькій площі. На афіші зазначалося, що це «виставка картин С. І. Світославського та інших» [11, с. 2]. Склад учасників зафіксував каталог виставки: О. Архипенко, О. Богомазов, П. Бакалов, М. Денисов, Ів. Гіньковський, Беляновський, Єрлашов, Заславський, Куриленко, Максимейко, В. Матвеев, П. Наумов, Павлюченко, Е. Потчібій, О. Суров, С. Світославський. Як бачимо, тут є імена, які незабаром розпочнуть створювати нові мистецькі напрями, так і імена тих, про кого ми не зможемо сьогодні знайти жодної інформації, окрім прізвища.

Серед учасників виставки не бачимо таких імен, як Володимир Денисов, Олексій Грищенко, Софія

²⁶ Л. Попова видала кілька альбомів про С. Світославського [9; 10] та присвятила його творчості дисертацію, на рукопис якої і посилається О. Жбанкова [11, с. 11].

Левицька, що свідчить про те, що до студії вони долучилися вже після відкриття виставки.

Відгуки на виставку розмістили на своїх шпальтах ліберальна «Громадська думка» та один із найпоширеніших та масових часописів — консервативно-монархічний «Кіевлянин».

Із допису «Громадської думки» дізнаємося, що «на цій "вільній" виставці є чимало малюнків на українські сюжети, але здебільшого невеличкі етюди учнів» [1, с. 3]. Більшість складали твори, в яких досліджувались різні стани природи або пограничні фази доби, коли відбуваються найбільш цікаві перехідні моменти атмосфери. Тому на виставці було багато малюнків, присвячених весні та розливу Дніпра, сутінкам або скороминущим явищам як-от згасанню променів дня, зниклому на сонці снігу, хмаринкам у небі²⁷.

Згадано в рецензії і події, що призвели до виникнення студії. Наголошено на «вільних» підґрунтях організації виставки. Схвальні відгуки, але без детальних описів, отримали твори Архипенка, Богомазова, Максимейко та Бакланова.

Виставку кілька разів відвідував Микола Мурашко, патріарх київської мистецької освіти та постійний рецензент газети «Кіевлянин». Як зазначено у дописі, він кілька разів заходив на виставку та спілкувався із молодими художниками. Мурашко написав великий текст про виставку та свої враження, і на деяких моментах хотілося б зупинитися.

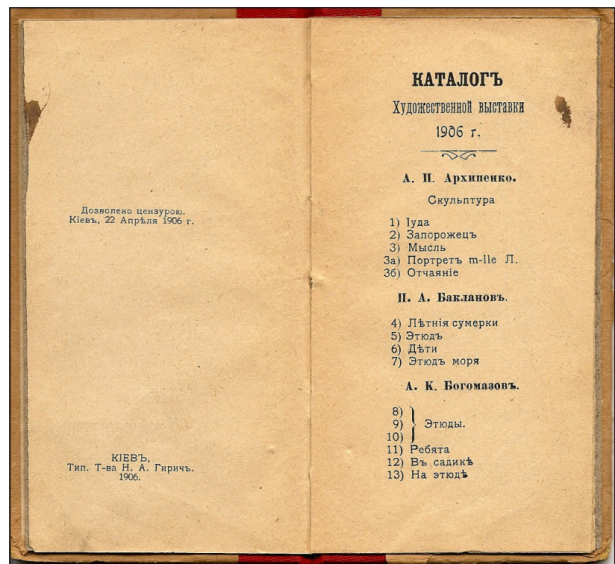
Насамперед Мурашко відзначив важливість Світославського для київського мистецького життя та наголосив, що він художник хорошої школи і поділитися з молоддю йому є чим у плані композиції та форми. А делікатна та обережна педагогічна манера Світославського для розвитку вільного молодого мистецтва виявилася дуже плідною.

Утім, головним враженням для досвідченого педагога стали роботи молоді: «Але коли ви входите на виставку, вам в очі потрапляють перш за все роботи молоді. І ви мимоволі готові скрикнути: — Що це за плакати? Або це якісь декаденти, зухвало виставили свої роботи. Ані не було; це робота нашої молоді. — Ну вже знаю нашу сьогоденну молодь: завзятості, амбітності у неї не бракує, каже суворий глядач; всього цього досхочу, хоч греблю гати. На мою думку молодість повинна бути "Молодістю". Це її натура» [11, с. 2]. Микола Мурашко побачив, напевно, найголовніше, що відбулося в студії Світославського, — зростання молодих художників відбувалося саме за колористичним напрямом. І хоча в роботах



Іл. 5. Студія С. Світославського. Фото. Київ, лютий 1906.

У другому ряду О. Богомазов (стоїть другий праворуч), а О. Богомазов (стоїть другий праворуч за столом сидять, зліва направо: четвертий (із цигаркою) О. Архипенко, п'ятий — В. Матвеев, шостий — П. Наумов. ЦДАМЛМУ, Ф. 360.



Іл. 6. Каталог художественной выставки 1906 г.

Київ: Тип. Т-ва Н. А. Гирич, 1906.

він побачив «мало досвіду, але пристрасне, нестримне бажання писати та володіти фарбами. Фарби та кольори, як звуки, це радість та вітха життя...» [11, с. 2], «Старий учитель» позитивно оцінив молоду зухвалість студійців у кольорових пошуках, непогану підготовку в рисунку, здатність прислухатися до порад старших майстрів.

Ця рецензія містить ще один надзвичайно цікавий момент — короткі описи та враження від ранніх творів

²⁷ Деяка добірка творів за каталогом виставки: П. Бакланов «Літні сутінки» № 4 — за кат.; О. Богомазов «На сонечку» № 15, «Похмуро» № 16, «Хмари» № 20, «Зимове сонечко» № 31, «Ліс весною» № 33; Ів. Гіньковський «Прихід весни» № 37; М. Денисов «Розлив Дніпра» № 71; Максимейко «Сутінки» № 80; В. Матвеев «Ранок» № 86, «Вечір» № 92, «Сутінки» № 92а; П. Наумов «Останній сніг» № 96, «Останній промінь» № 128, «Після дощу» № 146; О. Суров «Етюд ставка весною» № 170, «Сутінки» № 17; С. Світославський «Зима» № 182, «Відпочинок», № 183, «Спекотний день» № 184, «Весна» № 185.

Олександра Архипенка²⁸ [7, с. 1], — можливо, першу рецензію на ранні твори молодого Архипенка — які втрачено й не дійшли до наших днів. Мурашко головно рису скульптури визначає як «неспокій». Імовірно, ідеться про властиву раннім творам Архипенка емоційну напругу образів та динамічність форми. «Уявіть, що у всіх цих роботах молоді, може, це так здається, є щось неспокійне. Вже такий час може бути, тільки один їхній ментор навчений досвідом і літами, на відстані від світу міг творити з олімпійським спокоєм свої пейзажі. Ця запідозрена мною нервовість далася звідки у виставленій скульптурі: цей “запорожець” у такій шалено стрімкій позі, що під ним один може бути лише підпис: “Він вражає на смерть”. Ще страшніше справляє враження голова, яка і називається “Жах”. Це враження ще більше посилюється рукою, при голові, яка ніби рве на собі покрови; це я сказав би жах, разом із злобою безсилля. Ще невелика статуетка Іуді і теж справляє враження. По випаленій скелі вгору дереться досить поспішно Іуда з мотузкою в руках, як би шукаючи місця для свого страшного самознищення. Це традиційний

Іуда, даремно юний автор підкреслив деякі риси чогось злодійського, щоб ще більше злякати і відштовхнути глядача. У наші дні Іуда розуміється набагато простіше і може бути набагато зворушливим. Це була звичайна людина, у якого був один ідеал: влада і “тілний метал, золото”» [11, с. 2].

Влітку студійці переважно займалися пошуком підробітку та творчими подорожами. Троє студійців — Володимир Денісов, Олексій Грищенко та Олександр Богомазов здійснюють творчу подорож до Криму, про що залишив спогади Олексій Грищенко [4, с. 19]. Восени студія відновила свою роботу, виставок вже не проводили і, ймовірно, досить швидко студія свою роботу припинила. В цей час головним завданням для молодих художників було знайомство та осягнення усього арсеналу прийомів, засобів нового мистецтва, що штовхало їх до нових учителів, нових подорожей та нових країн. А студія Світославського стала, хоч і на короткий час, майданчиком для подолання академізму та набуття принципів вільної творчості майбутніми «революціонерами» мистецтва.

Література

1. Виставка картин художника Світославського та його учнів // Громадська думка. 1906. № 96 (28 квітня). С. 3.
2. Грищенко О. В. Україна моїх блакитних днів. Мюнхен: Дніпрова хвиля. 1958. 255 с.
3. Грищенко О. Мої зустрічі і розмови з французькими митцями. Нью-Йорк: Фундація Олексі Грищенка, 1962. 110 с.
4. Грищенко О. В. Роки бурі і натиску. Спогади мистця, 1908–1918 / передм. С. Гординського. Нью-Йорк: Слово, 1967. 104 с.
5. Демченко Е. П. Политическая графика Киева периода революции 1905–1907 гг. Киев: Наукова думка. 1976. 188 с.
6. Карпенко О. Д. Киевское художественное училище (1901–1920 годы) (підгот. тексту до друку та комент О. Босенко) // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. 2017. Вип. 12–13. С. 11–72
7. Каталог художественной выставки. Киев: Тип. Товарищества Н. А. Гирич, 1906. 8 с.
8. Кашуба-Вольвач, О. Графіка Олександра Богомазова на сторінках київських періодичних видань у 1908–1912 роках // Сучасне мистецтво. 2020. Вип. 16. С. 93–106. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219990>
9. Попова А. С. І. Світославський: нарис про життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1955. 32 с.
10. Попова А. І. Сергій Іванович Світославський [Альбом]. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961. 7 с.
11. Сергій Світославський, 1857–1931: альбом / авт.-упоряд. О. Жбанкова. Київ: Артанія Нова, 2004. 127 с.
12. Старый учитель. Виставка С. Н. Святославского // Киевлянин. 1906. № 117 (29 квітня). С. 2.
13. Сторчай О. Карпо Трохименко: спогади про Київське художнє училище (публікація архівного документа) // Студії мистецтвознавчі. 2008. № 1 (21). С. 143–157.
14. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Спр. 247.

References

- Demchenko, E. (1976). *Politieskaia grafika Kieva perioda revoliutsii 1905–1907 gg.* [Political graphics of Kyiv during the Revolution of 1905–1907]. Kyiv: Naukova dumka [in Russian]
- Hryshchenko, O. (1962). *Moi zustrichi i rozmovy z frantsuzkymy mytsiamy* [My meetings and conversations with French artists]. New-York, NY: Fundatsiia Oleksy Hryshchenka [in Ukrainian].
- Hryshchenko, O. (1958). *Ukraina moikh blakytynykh dniiv* [Ukraine of my blue days]. Munich: Dniprova khvyliia [in Ukrainian].
- Hryshchenko, O. (1967). *Roky buri i natysku: Spohady mysttsia, 1908–1918* [Years of storm and pressure: Memoirs of an artist, 1908–1918] (S. Hordynskyi, Pref.). New-York, NY: Slovo [in Ukrainian].
- Karpenko, O. (2017). *Kievskoe khudozhestvennoe uchilishche (1901–1920 gody)* (O. Bosenko, Ed. & Commentary).

²⁸ За каталогом твори О. Архипенка: «Іуда» № 1, «Запорожець» № 2, «Думка» № 3, «Портрет м-лє А.» № 3а, «Відчай» № 3б.

- Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezhennia kulturnoi spadshchyny*, 12–13, 11–72 [in Ukrainian].
- Kashuba-Volvach, O. (2020). Hrafika Oleksandra Bohomazova na storinkakh kyivskykh periodychnykh vydan u 1908–1912 rokakh [The graphics of Oleksandr Bohomazov on the pages of Kyiv periodicals in 1908–1912]. *Suchasne mystetstvo*, 16, 93–106. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219990> [in Ukrainian].
- Katalog khudozhestvennoi vystavki* (1906). [Catalogue of the art exhibition]. Kyiv: Typ. Tovarystva N. A. Hyrych. [in Russian]
- Popova, L. (1961). *Serhii Ivanovych Sviatoslavskiy: Albom* [Serhii Ivanovych Sviatoslavskiy: An album]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury [in Ukrainian]
- Popova, L. (1955). *I. Sviatoslavskiy: Narys pro zhyttia i tvorchist* [I. Sviatoslavskiy: A sketch of life and work]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Staryi uchytel. Vystavka S. N. Sviatoslavskoho. (1906, April 29). [The old teacher: Exhibition of S. N. Sviatoslavskiy]. *Kyivlianyin*, 117, 2 [in Russian].
- Storchai, O. (2008). Karpo Trokhymenko: Spohady pro Kyivske khudozhnye uchylshche (Publikatsiia arkhivnoho dokumenta) [Karpo Trokhymenko: Memories of the Kyiv Art School (Publication of an archival document)]. *Studii mystetstvoznachy*, 1(21), 143–157 [in Ukrainian].
- Sviatoslavskiy, S. (2004). *Serhii Sviatoslavskiy, 1857–1931: Albom* [Serhii Sviatoslavskiy, 1857–1931: An album] (O. Zhbankova, Comp.). Kyiv: Artaniia Nova [in Ukrainian]
- Tsentrallyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. (n.d.). [Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine]. F. 360. Op. 1. Spr. 247.
- Vystavka kartyn khudozhnyka Sviatoslavskoho ta yoho uchniv (1906, April 28). [Exhibition of paintings by artist Sviatoslavskiy and his students]. *Hromadska dumka*, 96, 3 [in Ukrainian].

Kashuba-Volvach, O.

Studio of Serhii Sviatoslavskiy: The first gathering of “new art”

Abstract. The paper examines the organization of an art studio in 1906 by students expelled from the Kyiv Art School. This studio became known in the history of Ukrainian art as Serhii Sviatoslavskiy's studio. A brief overview of private art studios in Kyiv at the beginning of the 20th century is provided, outlining their specializations and target audiences. The author explores various aspects of the studio's founding and analyzes the key artistic teaching principles that served as an alternative to the academic pedagogical programs prevailing at the Kyiv Art School. It is noted that during this period, Oleksandr Bohomazov and Oleksii Hryshchenko began experimenting with separate color brushstrokes in their works, while Oleksandr Arkhypenko sought new expressive forms in sculpture. Special focus is on the exhibition organized by the studio's students, which featured future leaders of the global, European, and Ukrainian avant-garde: Oleksandr Arkhypenko and Oleksandr Bohomazov. The study highlights the crucial role that Sviatoslavskiy's studio played in overcoming academicism and enabling young Ukrainian modernists to adopt new artistic principles in their creative work.

Keywords: private art studios, Kyiv Art School, pedagogical activity of Serhii Sviatoslavskiy (1857—1931), modernism in Ukraine.

Стаття надійшла до редакції 10.02.2025

Леся Даниленко

кандидат мистецтвознавства, графічний дизайнер,
науковий співробітник, ІПСМ НАМ України

e-mail: danylenkolesyadesign@gmail.com

Lesya Danylenko

PhD in Art Studies, graphic designer, Research
Fellow, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0003-1314-9093

Віктор Даниленко

доктор мистецтвознавства, професор Харківської
державної академії дизайну і мистецтв, дійсний член
(академік) Національної академії мистецтв України,
заслужений діяч мистецтв України

e-mail: victorhunter@ukr.net

Victor Danylenko

Doctor of Art Studies, Professor, Kharkiv State Academy
of Design and Arts, Full Member of the National Academy
of Arts of Ukraine (Academician), Honored Artist of Ukraine

orcid.org/0000-0002-1450-0343

Музейна справа у просторі дизайну Великої Британії Museum Practice in the Design Space of Great Britain

Анотація. Проведено загальний огляд матеріалів, пов'язаних із музейною справою у дизайнерській сфері Великої Британії. Показано, що британські музеї дизайну мають кваліфікованих працівників, які отримали фахову освіту за цим напрямом на постдипломному рівні. Представлено відомості про організаційні форми надання цієї освіти у британських вищих навчальних закладах. Наведено інформацію про музейні колекції. Вони поділяються на два типи — такі, що своїми експонатами репрезентують історію дизайну, та такі, що утворені із суто сучасних дизайнерських творів. Висвітлено основні характеристики підходів до дослідницької роботи із вказаними колекціями. Зазначено, що осмислення поданих у статті матеріалів та результатів подальших досліджень за цим напрямом сприятиме подоланню прогалини в одному з важливих напрямів інтелектуалізації дизайнерського життя в Україні.

Ключові слова: дизайн, музей, Велика Британія, освіта, кураторство, колекція, дослідження.

Постановка проблеми. В Україні спеціалізованих музеїв дизайну не існує. Навіть однієї установи, якій можна було б дати таку назву — немає. Водночас у розвинених країнах ці музейні заклади існують давно. В Європі, до якої ми належимо, найбільш розвинутою ця галузь є у Великій Британії.

Здавалося б, з одного боку, не під час війни треба порушувати цю проблему в Україні. Але, з іншого боку, чи варто заблокувати всю мистецьку, технічну, загалом цивілізаційно-культурну активність через те, що країна змушена вести війну? Навряд чи правильним буде таке блокування. Адже якщо суспільство стрімко деградуватиме в цивілізаційному вимірі, то й війни не виграє.

Тож тема розбудови музейної справи у сфері дизайну в Україні залишається актуальною, як і раніше. Для глибокого її осмислення, з'ясування речей, які дадуть змогу все ж таки розбудувати вітчизняну дизайнерську музейну справу, потрібен аналіз досвіду провідних у цій діяльності країн. Однією з них є Велика Британія.

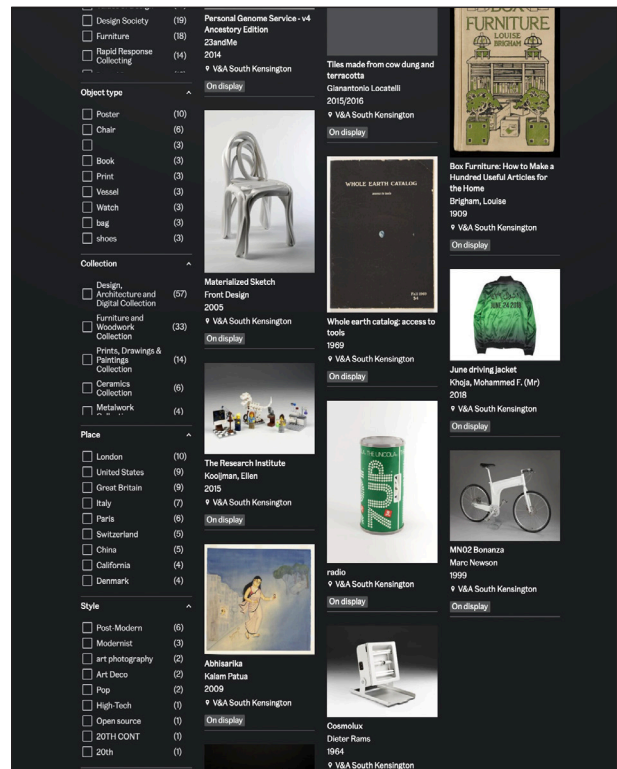
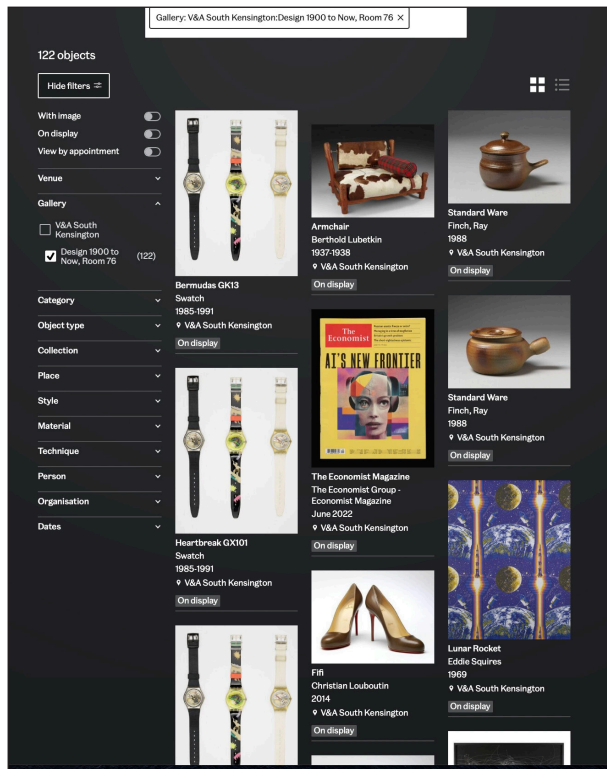
Аналіз останніх досліджень і публікацій. До цієї теми зверталися ще у 1980-ті роки. Вперше її було

порушено стосовно України в публікаціях В. Даниленка, які з'явилися у 1980-х та 1990-х роках [1–2], а також у дисертаційному дослідженні того ж автора «До історії становлення вітчизняного дизайну. Харківський промисловий район» [3]. Надалі публікацій щодо музейної справи в дизайнерській сфері України нам знайти не вдалося. Просування щодо практичної реалізації цієї теми не було. Музей дизайну створити не спромоглися.

Що ж до останніх досліджень про дизайнерську музейну справу Великої Британії, то вони опубліковані саме в цій країні, і їх буде проаналізовано нижче.

Мета статті: надати загальну інформацію про стан музейної діяльності в дизайнерському просторі Великої Британії, з якої маємо на меті розпочати низку оглядових статей, охопивши в них і відомості про інші країни, в яких розвинений дизайн.

Виклад основного матеріалу. В Україні були і нині існують готові елементи, з яких можливо було би створити зазначений музей. Маємо на увазі експозиції творів прикладного мистецтва у художніх музеях, фрагменти з музеїв техніки в політехнічних університетах, в університетах будівництва та архітектури, музеях



Іл. 1–2. Приклад застосування цифрових технологій у музеях дизайну із можливістю дистанційної взаємодії з ними. Сайт Музею

Вікторії і Альберта. Постійна виставка дизайн-зразків «1900 — Зараз» (1900—Now). Можливий розширений пошук пошуку за різними параметрами. На окремі вкладки є детальне пояснення, як влаштований алгоритм пошуку оцифрованих дизайн-об'єктів

машинобудівних та приладобудівних заводів, зразки графічного дизайну у сховищах, бібліотеках, архівах тощо.

До створення постійних експозицій музею дизайну в якомусь із тих, що вже існують, будинків, чи то спеціально зведеному приміщенні, є цілком слушне застереження. Як таке можна робити у той час, коли експозиції багатьох художніх, історичних та інших музеїв евакуюють у безпечні місця і їхні живі експонати не доступні до огляду? Це справді проблема, пов'язана з війною.

Однак дорога до створення музею дизайну у воєнний час є. В багатьох країнах світу, де й війни зараз ніякої немає, широко застосовують цифрові технології у музеях дизайну, що уможливило дистанційну взаємодію з ними (іл. 1–2). Досвід цих країн, насамперед Великої Британії, конче потрібен дизайнерській сфері України.

Спершу наголосимо на тому, що Велика Британія має освітню базу для підготовки кваліфікованих музейних працівників саме у дизайнерській галузі.

Про це свідчать наведені нижче факти. Так, флагман музейної справи країни — Музей Вікторії та Альберта (Victoria and Albert Museum V&A) (іл. 3) — у спеціальному відділі здійснює музейне навчання. Разом із Королівським коледжем мистецтв (Royal College of Arts RCA) він має магістерську програму «Історія дизайну». За цією програмою навчання відбувається, головним чином, у Кенсінгтоні та Південному Кенсінгтоні з викладанням в інших кампусах Королівського коледжу мистецтв.

Разом із Музеєм Вікторії і Альберта Коледж відкриває історію через об'єкти дизайну за допомогою інноваційних міждисциплінарних інструментів для розуміння світу та дизайну речей від 1500 року і дотепер.

Предмети формують повсякденне життя, тепер і в минулому: Королівський коледж мистецтв вивчає, як по всьому світу об'єкти створюють, використовують і поширюють. ККМ бачить історію дизайну у всьому: і в матеріалах, з яких зроблені об'єкти, і в процесах їхнього виробництва, і в мережах, в які дизайн-об'єкти входять. Випускники Історії Дизайну ККМ/В&А (RCA/V&A) успішно працюють на різних посадах в університетах, музеях, культурних організаціях, дизайнерських фірмах та ЗМІ, а також у незалежній практиці.

Програма «Історія дизайну» Королівського коледжу мистецтв спільно з Музеєм Вікторії та Альберта поєднує амбітні, сильні та передові наукові підходи з розумінням з перших рук фізичних дизайн-матеріалів та цифрових дизайн-артефактів, ця програма ідеально підходить для підготовки студентів до дедалі різноманітнішого і гнучкішого професійного портфоліо, необхідного сьогодні. Програма ККМ/В&А (RCA/V&A) відома на міжнародному рівні своїми дослідженнями в історії дизайну та матеріальної культури. Програму пропонують спільно двома провідними світовими центрами задля стипендій та творчості, вона досліджує культурну, соціальну, економічну, політичну та технологічну історію через дизайн-артефакти



Іл. 3. Музей Вікторії і Альберта (Victoria and Albert Museum). Логотип Музею Вікторії і Альберта. Дизайнер Алан Флетчер (Alan Fletcher) Лондон, Велика Британія

та взаємодію з ними. Студенти тісно співпрацюють з дизайн-колекціями та кураторськими експертизами з дизайну із Музею Вікторії і Альберта (V&A), а також із творчою спільнотою Королівського коледжу мистецтв (RCA) [5].

Має освітні програми також і Лондонський музей дизайну (The Design Museum London). Найвідомішою з них є програма післядипломної освіти для кураторів дизайн-виставок, діяльність яких буде спрямована на виставки саме сучасного дизайну.

Студенти цієї програми оперують сучасним дискурсом, який реагує на складнощі і нагальні проблеми нашого мінливого світу сьогодення. Навчання проводить Академічний відділ Кенсінгтонської школи мистецтв, куратори музею дизайну, запрошені лектори та фахівці галузі. Студенти опановують кураторські знання, вміння та навички для створення творчих дизайнерських виставок, колекційних експозицій, навчальних та публічних програм. Вони навчаються досліджувати концепції для виставок, обирати експонати та розробляти підходи до інтерпретації.

Поряд з основною навчальною програмою існує програма кураторських візитів. Вона включає відвідування виставок та інших місць кураторської практики, де студенти можуть почути кураторів безпосередньо у просторі їхньої діяльності.

Щороку студенти мають змогу взяти участь у навчальній поїздці, досліджуючи контекст дизайну міста. Викладачі розробляють повну програму відвідувань музеїв, галерей та дизайнерських студій. Минулі візити включали Амстердам, Берлін, Копенгаген, Лісабон, Мілан, Нью-Йорк і Венецію.

Програмою передбачено виконання курсових проєктів, які розробляють у співпраці з такими організаціями, як Архітектурна асоціація (Architectural Association), Блумберг, (Bloomberg), Британська Рада (British Council), Галерея Фумі (Gallery Fumi) та Королівська академія мистецтв (Royal Academy of Arts), досліджуючи об'єкти, колекції та демонструючи дизайн у музеях [5].

Помітним освітнім осередком галузі є Університет Брайтона (University of Brighton) (іл. 4–5). Він зробив значний внесок у початковий розвиток історії дизайну, створюючи одночасно і суто навчальну дисципліну для студентів у другій половині 1970-х років. Освітня програма за цим напрямом здобула схвалення міжнародно визнаних експертів [6].

Але Університет Брайтона більше відомий не навчальною, а дослідницькою роботою з музейними матеріалами дизайнерського напрямку. Про це буде надано відомості нижче.

Отже, Велика Британія має базу підготовки кваліфікованих фахівців з історії дизайну та кураторів виставок сучасного дизайну, частина яких стає музейними працівниками. Це позитивно позначається на якості роботи музеїв, вдалому формуванні їхніх колекцій, ефективності дослідницької роботи на матеріалах тих колекцій. Надамо ознайомчу інформацію про музейні колекції за дизайнерським напрямом у Великій Британії.

В Музеї Вікторії і Альберта, який має давні традиції як музей прикладного мистецтва та дизайну, є постійна експозиція «Дизайн із 1900-х і дотепер» (1900 — Now). Вона демонструє 250 об'єктів мистецтва і дизайну з колекцій V&A XX і XXI століття, представлених у двох галереях. Різноманітна і часто дивовижна колекція запрошує досліджувати кожен елемент дизайн світу, від знайомого і повсякденного, наприклад, такий, як перший «Айфон» американської компанії «Епл» (Apple iPhone) з 2000-х (іл. 6) і ранні моделі «Тапервер» (Tupperware) (відомий американський пластиковий посуд) 1960-х років (іл. 7), — і аж до політичних та складних, таких як серія плакатів італійського бренду одягу «Бенетон» (Benetton) (іл. 8–11) початку 1990-х років та пара кросівок німецького бренду «Адідас» (Adidas), виготовлених із врятованих незаконних рибальських сіток 2015 року.

Основні експонати виставки включають британську систему дорожніх знаків, розроблену Маргарет Калверт (Margaret Calvert) та Джоком Кіннейром (Jock Kinneir) у 1960-х роках (іл. 12–13), диван Сальвадора Далі, «Губи Мей Уест» (Mae West Lips) (іл. 14) 1930-х років, кабінет для паління Чарльза Ренні Макінтоша (Charles Rennie Mackintosh), виготовлений у 1916 році, та автобіографічну книгу Кім Кардашян (Kim Kardashian) 2015 року «Егоїстка» (іл. 15), в якій представлено близько 300 селфі [7].

Прикладом якісної музейної роботи з дизайнерськими матеріалами є проект «Роби добре» (Make Good). Він представляє використання природних, поновлюваних матеріалів у дизайні та архітектурі. Проект запрошує практиків з різних сфер поділитися дослідженнями, знаннями та навичками та розглядає обов'язки дизайнерів та споживачів щодо природного світу. Проект включає щорічний симпозиум, щорічний показ та постійну ініціативу ознайомлення та інформування, фіксуючи результати досліджень програми в музейній колекції.

Проект «Роби Добре», який працюватиме протягом десяти років, підтримує виробник меблів та дизайнер Джоном Мейкпіс (John Makepeace). Запустили його 2022 року, і він відповідає «Плану сталого розвитку Музею Вікторії і Альберта» [8].

Виставка цифрового мистецтва та дизайну містить експонати ранніх комп'ютерних малюнків, креслення комп'ютерного плоттера 1974 року, «Структури квадрата» («Structures of Square») Віри Молнар (Vera Molnár), перше навігаційне віртуальне середовище, створене в 1970-х роках Девідом Емом (David Em) для НАСА (NASA), стильний комп'ютер АйМак Джі 3 (iMac G3) від американської компанії Apple (Епл), розроблений в 1998 року Джонатаном Айвом (Jonathan Ive), і наклейки Бабл Пап Гіф (Bubble Pup GIF) від 2015 року, виготовлені Тенсент Текнолоджі (Tencent Technology) [7].

Шотландські галереї дизайну в Музеї Вікторії і Альберта є першими в світі, присвяченими розповіді про надзвичайну історію шотландського дизайну. Колекція охоплює приблизно 300 красивих та інноваційних об'єктів, що представляють широкий спектр дизайнерських дисциплін. Шотландські дизайнерські галереї Музею Вікторії і Альберта досліджують унікальний дизайн ландшафту Шотландії, теперішній і вглиб століть. Ці виставки відкривають для відвідувачів повсякденну актуальність дизайну і те, як він покращує життя. Також глядачі можуть поринути в процеси, які лежать в основі шотландського дизайну.

Серед об'єктів, що представляють шотландський дизайн, є приголомшлива сукня, яку розробила Голлі Фултон (Holly Fulton) яку прикраса губами (іл. 16). Ця сукня була частиною колекції «Фултон» осені / зими 2011 року (Fulton's Autumn/Winter 2011),



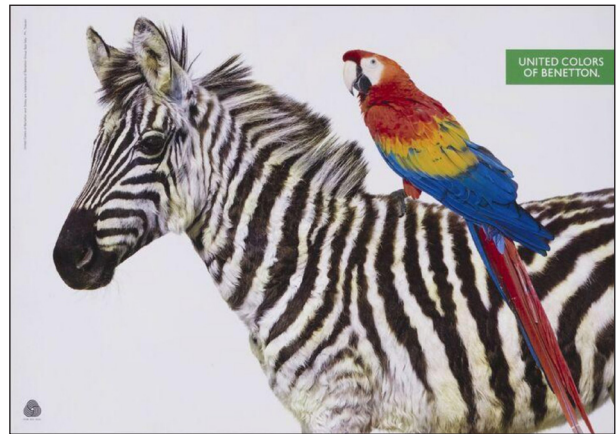
Іл. 4–5. Університет Брайтона (University of Brighton), Велика Британія. Сучасні кампуси.



Іл. 6. Перший Айфон американської компанії Епл (Apple iPhone). Промисловий британський дизайнер Джонатан Айв (Jonathan Ive). «Епл Інкорпорейтед» (2007).

Іл. 7. Відомий американський пластиковий посуд для зберігання «Тапервер» (Tupperware), США (1962)





Іл. 8–11. Серія плакатів італійського бренду одягу «Бенетон» (United Colours of Benetton). 1990–1992. Італія. Олів'єро Тоскані — концепція (Oliviero Toscani). Стів Маккарі — фотограф (Steve McCurry)

яка була натхненна любовним зв'язком між герцогом Вестмінстерським та французькою модельєркою Коко Шанель. Показ пройшов на тлі шотландського маєтку герцога.

Інноваційним експонатом шотландського дизайну є також пара гумових мисливських чобіт Велінгтона (Hunter wellington boots), виготовлені з 28 шматків 100 % гуми, цей дизайн робить чоботи повністю водонепроникними (іл. 17). Спочатку ця фірма називалася «Норс Брітіш Раббер Компані» (North British Rubber Company), бізнес був заснований в Единбурзі в 1856 році. Цей матеріал — вулканізована гума — був на той час революційним, тому доречно, що шотландські дизайнерські галереї демонструють пару мисливських чобіт Велінгтона.

Одним із найнезвичніших об'єктів у галереї є геометричний слон, якого розробив шотландський художник і дизайнер Едуардо Паолоцці (Eduardo Paolozzi). Слон — корпус із кришкою, призначений для зберігання каталогу «Неєрн Флоудс» (Nairn Floods) 1972–1973 років (іл. 18). Інший сучасний об'єкт, пов'язаний зі здоров'ям, представлений в Шотландських дизайнерських галереях — Снепфоті (Snap40). Його розробили Крістофером Макканн (Christopher McCann) і Стюартом Вайтінгом (Stewart Whiting). Це найсучасніший портативний

пристрій, що використовує штучний інтелект для моніторингу життєвих показників пацієнта лікарні, попереджаючи лікарів та медсестер за допомогою бездротових технологій, якщо в пацієнта виникає проблема [7].

Окрім Музею Вікторії і Альберта, що має давню історію свого розвитку, від 1852 року, Лондонський Музей дизайну (The Design Museum London) є відносно молодим (іл. 19–23). Його було відкрито 1989 року. Та за цей недовгий час він встиг добре зарекомендувати себе — навіть отримав відзнаку Європейського музею року 2018 [9].

Колекції цього музею присвячені лише сучасному дизайну. Вони охоплюють промисловий дизайн, графічний, архітектурний, меблі, моду та інше. Характерною рисою своєї діяльності музей цілеспрямовано робить організацію різноманітних форм спілкування професіоналів між собою та з іншими зацікавленими особами. Це відбувається у спеціально передбачених для цього великих приміщеннях (наприклад, конференц-зали на 200 осіб) та інших. Протягом усього року там відбуваються переговори, семінари, дебати тощо. Усе обертається навколо саме сучасного дизайну.

На верхньому поверсі, під дахом музею, — постійний дисплей «Дизайнер, виробник, користувач» з ключовими об'єктами з колекцій музею. На другому поверсі



Іл. 12–13. Британська система дорожніх знаків, розроблена Маргарет Калверт (Margaret Calvert) та Джоком Кіннейром (Jock Kinneir) у 1960-х роках. Велика Британія

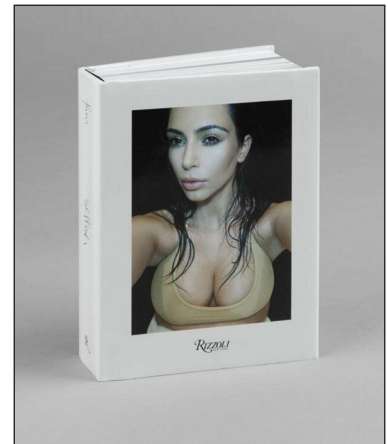


Іл. 14. Диван Сальвадора Далі та Едварда Джеймса (Edward James) «Губи Мей Уест» (Mae West Lips), зроблені компанією «Грін енд Еббот» (Green and Abbott) (1938–39), Англія.

міститься довідкова бібліотека, до її складу входять також архівні матеріали з історії цього музею. На першому поверсі розташовуються тимчасові виставки з програмами заходів — все підлаштовується під створення сприятливих обставин для заохочення до спілкування між дизайнерами, користувачами, бізнесменами, науковцями, студентами.

Окрім Музею Вікторії і Альберта та Музею дизайну, в Лондоні діє ще Музей дому (колишній Джефрі) (Museum of the Home), дотичний до музейної справи у дизайнерській сфері. Його колекція налічує близько 40

Іл. 15.
Автобіографічна
книга Кім
Кардашян (Kim
Kardashian)
«Егоїстка».
Перший випуск.
Надруковано
Ріццолі. США
(2015)



Іл. 16. Сукня, розроблена Голлі Фултон (Holly Fulton), прикрашена губами. Ця сукня була частиною колекції «Фултон» осені/зими 2011. Шотландія

000 експонатів, зокрема бібліотеку та архіви (іл. 24–25). Музей дає про себе таку інформацію: «Колекція — це переважно побутові предмети повсякденного вжитку, датовані від 1600 року до наших днів. Однією з наших флагманських програм, яка працює з 2007 року, є збирання даних — документування будинків. Через документування будинків, через фотографії, анкети та усні свідчення ми збираємо сучасні історії дому. Наша політика розвитку збору даних буде розширюватися, щоб охопити колекції, які представляють ширшу культурну історію дому. Ця база даних надає онлайн-доступ



Іл. 17. Пара гумових мисливських чобіт «Велінгтона» (Hunter wellington boots), виготовлені з 28 шматків 100 % гуми, цей дизайн робить чоботи повністю водонепроникними. Велика Британія



Іл. 18. Геометричний слон, розроблений шотландським художником і дизайнером Едуардо Паолоцці (Eduardo Paolozzi). Слон — корпус з кришкою, призначений для зберігання каталогу Неєрн Флоудс (Nairn Floods) 1972–1973 років. Шотландія

до понад 7000 об'єктів та 6000 книг у наших колекціях. Про нашу колекцію «Документуючи Дім» (Documenting Homes). Це сучасна колекція фотографій, аудіо та свідчень. Вона записує повсякденний досвід дому. Люди поділилися своїми минулими і сучасними оселями з 1900-х років до наших днів. Документування записів дому є колекцією в межах об'єктів» [10]. В онлайн-галереї музею відбуваються покази фільмів, які демонструють речі в будинках, сповнені особистого значення.

Одинадцять кімнат музею охоплюють період від 1600 року до наших днів. Кожна кімната — основна



Іл. 19. Будівля Музею дизайну (The Design Museum London). Архітектор-дизайнер будівлі Джон Паусон (John Pawson). Лондон, Велика Британія.



Іл. 20. Інтер'єри музею дизайну. Дизайнер Джон Паусон (John Pawson). Лондон, Велика Британія

житлова площа, яку використовує сім'я і її гості. Показано, як люди жили в кімнатах разом з меблями, освітленням і опаленням, як будинки і домашнє життя змінювалися з часом, відображаючи зміни в суспільстві, поведінці, стилі, смаку (іл. 24–25) [10].

Музейні колекції широкого діапазону дизайнерських напрямків є багатогранною базою для наукових досліджень історії дизайну у Великій Британії. Найбільше відомостей інтернет містить про Університет Брайтона (University of Brighton) (іл. 4–5). Як вже зазначалося, цей університет більше відомий не навчальною,

а науковою роботою щодо історії дизайну. Вона здійснюється у Центрі історії дизайну (Centre for Design History) та Дизайн-архіві (Design Archive), що входять до складу університету.

Центр історії дизайну застосовує міждисциплінарну перспективу дослідження, щоб зрозуміти, як дизайн у всіх його проявах формував речі, простори та дії в часі. Дослідники Центру розуміють свою роботу так: «У Центрі ми розглядаємо спроектовані об'єкти, простори, образи, системи та парадигми, які виробляються, споживаються та влітаються в усю людську та не-людську діяльність. Ми розглядаємо ручну, унікальну, цифрову та ефемерну, а також механізовану та масову продукцію. Ми зацікавлені в естетиці, функції та формі, а також емоціях, почуттях, політиці, етиці, владних структурах та системах мислення. У той час, як багато хто з нас взаємодіє з окремими «дизайнерами», ми також надаємо перевагу любителям, колективу, споживачеві, плюриверсу та мультівсесвіту та багатьом іншим агентам, які беруть участь у глобальному виробництві зображень та об'єктів. У Центрі історії дизайну наші методи та впливи є трансдисциплінарними. Ми зосереджуємося на дизайні протягом всієї історії, включно із сьогоденням і майбутнім» [6].

Університет Брайтона підтримує та сприяє дослідницьким мережам серед істориків дизайну не тільки в межах університету Брайтона, але на національному та міжнародному рівнях. Центр історії дизайну допомагає донести роботу дослідників до нових аудиторій та співробітників, забезпечуючи те, щоб вплив їхніх досліджень відчувався серед громад, а не лише його використання для власного розвитку.

Дослідницькими партнерами університету Брайтона в транснаціональній історії дизайну є:

- Школа довколишнього середовища та архітектури, Мумбаї, Індія;
- Університет Конкука, Сеул, Південна Корея;
- Корейське товариство історії дизайну, Сеул, Південна Корея;
- Університет прикладного мистецтва, Відень, Австрія;
- Технологічний університет Свінберн, Мельбурн, Австралія;
- Технологічний інститут моди, Нью-Йорк, США.

Центр історії дизайну структурує напрями наукової роботи за основними напрямками дизайну. Так наприклад, за напрямом історії графічного дизайну Центр спирається на наукові стипендії у візуальних комунікаціях в Університеті. Використовуючи низку аналітичних методологій, дослідження зосереджуються на розробці нових перспектив історії та сучасного значення графічних об'єктів як часто непоміченої частини соціального, культурного та політичного життя.

Центр історії дизайну робить акцент на тому, як графічний дизайн у різних засобах масової інформації,



Іл. 21. Виставка. Музей дизайну. Лондон, Велика Британія



Іл. 22. Музей дизайну. Виставка, приурочена 30-літтю Моди в Лондоні. Створена в колаборації з Британською радою Моди (BFC). Лондон, Велика Британія (2024)



Іл. 23. Музей дизайну. Виставка повсякденних речей в житті сучасної людини. Лондон, Велика Британія

від друку та цифрового до навколишнього середовища, перетинається соціально та просторово з міським досвідом та політикою ідентичності різних спільнот. Це створює дослідження в області проектних комунікацій за межами звичайних кордонів в «розширеному полі».

Дослідницькі партнери Університету в галузі графічного дизайну включають:

- Університет Базеля, Швейцарія;
- Музей дизайну Баухауз-архів, Берлін, Німеччина;
- Вища школа мистецтв Берна, Швейцарія;
- Вища школа мистецтва Лозанни, Швейцарія;



Іл. 24–25. Музей дому (Museum of the Home)
(колишній Джефрі), Лондон, Велика Британія

- Школа дизайну Парсонс, Нью-Йорк, США;
- Університет Сан-Паулу, Бразилія;
- Університет Цуді, Токіо, Японія.

Центр історії дизайну у співпраці з Дизайн-архівом намагається по-новому осмислювати сучасні відносини між музеями, виставками, архівами та дизайном і своїми партнерами також.

Науковими партнерами Університету Брайтона щодо діяльності музеїв, виставок, архівів є:

- Британський музей, Велика Британія;
- Павільйон Де Ла Варр, Гастінгс, Велика Британія;
- Центр історії та архітектури Балтімора імені Р. Піла, США;
- Королівський павільйон і музеї, Брайтон і Хоув, Велика Британія;
- Музей Вікторії та Альберта, Лондон, Велика Британія;
- Центр археології, спадщини та музеїв Університету Шив Надар, Індія [15].

Отже, вище було надано загальні відомості лише про наукову діяльність Університету Брайтона як лідера у галузі досліджень історії дизайну. Наукова робота за цим напрямом проводиться також у Королівському коледжі мистецтв, Музеї Вікторії і Альберта, Музеї дому та деяких інших установах Об'єднаного Королівства.

Висновки. Загальний огляд основних властивостей британської музейної справи в дизайнерському просторі показує, що вона є повноцінно розвиненою галуззю, має давнє підґрунтя щодо підготовки кадрів до діяльності у цій сфері — фахівців з історії дизайну та сучасного кураторства, частина яких стає музейними працівниками. Лідером освітньої діяльності за цим напрямом є Королівський коледж мистецтв.

Освітня активність позитивно позначається на якості роботи музеїв. Їхні колекції формуються за великою кількістю напрямів дизайну, мають ретельно дібрані експонати, які постійно поповнюються новими надходженнями — як історичними матеріалами, так і експонатами сьогодення. Ці останні великою мірою стосуються цифрових технологій в дизайні. Основними музейними закладами у Великій Британії, що мають колекції дизайну, є Музей Вікторії і Альберта, Музей дизайну, Музей дому, Королівський коледж мистецтв, Університет Брайтона.

Якісні колекції британських музеїв є базою для наукових досліджень, які відбуваються нині в режимі широкої співпраці з міжнародними партнерами. Лідером наукових досліджень є Університет Брайтона. Активну дослідницьку діяльність веде також Королівський коледж мистецтв.

Вивчення та осмислення досвіду по-дизайнерському розвинених країн у музейній справі конче потрібен українському дизайну, адже тут маємо явну прогалину в одному з важливих напрямів інтелектуалізації дизайнерського життя в Україні.

Подальші розвідки варто продовжити як оглядові з матеріалами інших країн: Німеччини, скандинавських держав, Італії, США. Оглядові матеріали дадуть змогу виявити напрями насправді необхідних, а отже і більш детальних та прискіпливих досліджень.

Те, що Україна зараз змушена вести оборонну війну, не повинно повністю блокувати цей новий вітчизняний напрям наукових досліджень у дизайнерській галузі.

Література

1. Даниленко В. Я. Был в Харькове музей // Техническая эстетика. 1988. № 3. С. 23–26.
2. Даниленко В. Я. Особливості становлення дизайну в Україні // Діалог культур. Україна у світовому контексті: Міжвузівський збірник наукових праць. Львів: Каменяр, 1996. Вип. 2.
3. Даниленко В. Я. К истории становления отечественного дизайна. Харьковский промышленный район: дис. ... канд. искусствоведения / МВХПУ. Москва, 1989.
4. The family of art, design and performance museums. Victoria and Albert Museum. URL: <https://www.vam.ac.uk/> (access date: 02.02.2025).
5. V&A/RCA History of Design postgraduate programme. URL: <https://www.vam.ac.uk/info/history-of-design-postgraduate-programme> (access date: 02.02.2025).
6. University of Brighton. URL: <https://www.brighton.ac.uk> (access date: 02.02.2025).
7. Design 1900—Now. V&A. URL: <https://www.vam.ac.uk/collections/design-1900-now?srltid=AfmBOorvtDZZlpGdqW>

- nuOkv0eBR4a1fRSWYJXkPrbVpDwJkiHTB0Eq2 (access date: 02.02.2025).
8. Make Good: Rethinking Material Futures. V&A. URL: <https://www.vam.ac.uk/info/make-good> (access date: 02.02.2025).
9. The Design Museum. URL: <https://designmuseum.org/> (access date: 02.02.2025).
10. Everyday experiences of home. Museum of the Home. URL: <https://www.museumofthehome.org.uk/explore/our-collections/documenting-homes/> (access date: 02.02.2025).
11. Scottish Design Galleries: a beginner's guide. URL: <https://www.vam.ac.uk/dundee/articles/scottish-design-galleries-overview?srsId> (access date: 02.02.2025).

12. MA Curating Contemporary Design. URL: <https://designmuseum.org/learning-at-the-museum/ma-curating-contemporary-design> (access date: 02.02.2025).
13. Welcome to the Centre for Design History. URL: <https://www.brighton.ac.uk/cdh/index.aspx> (access date: 02.02.2025).
14. Centre for Design History. University of Brighton. What we do. (2025). URL: <https://www.brighton.ac.uk/cdh/what-we-do/research.aspx> (access date: 02.02.2025).

References

- Danylenko, V. (1988). *Byl v Charkove muzej* [There was a museum in Kharkiv]. *Tekhnicheskaya estetika: Teoreticheskiiy, nauchno-prakticheskiiy i metodicheskiiy zhurnal*, 3, 23–26 [in Russian].
- Danylenko, V. (1996). *Osoblyvosti stanovlennya dyzajnu v Ukraini* [The features of development of design in Ukraine]. *Dialoh kultury. Ukrayina u svitovomu konteksti: Mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats*, 2, [in Ukrainian].
- Danylenko, V. (1989). *K istorii stanovleniya otechestvennogo dizayna. Kharkovskiy promyshlennyy rayon* [On the history of domestic design formation: The Kharkiv industrial region] (Dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism). Moscow: MVKhPU [in Russian].
- Victoria and Albert Museum. *The family of art, design and performance museums* · V&A. Retrieved from <https://www.vam.ac.uk/>
- Victoria and Albert Museum. (2025). *V&A/RCA History of Design postgraduate programme* · V&A. Retrieved from <https://www.vam.ac.uk/info/history-of-design-postgraduate-programme>
- University of Brighton. (2025). *University of Brighton*. Retrieved from <https://www.brighton.ac.uk>
- Victoria and Albert Museum. (2025). *Design 1900—Now*. Retrieved from <https://www.vam.ac.uk/collections/design-1900-now>
- Victoria and Albert Museum. (2024, July 2). *Make Good: Rethinking Material Futures*. Retrieved from <https://www.vam.ac.uk/info/make-good>
- Design Museum. (2025). *Home*. Retrieved from <https://designmuseum.org/>
- Museum of the Home. (2024). *Everyday experiences of home*. Retrieved from <https://www.museumofthehome.org.uk/explore/our-collections/documenting-homes/>
- Victoria and Albert Museum Dundee. (2025). *Scottish Design Galleries: A beginner's guide*. Retrieved from <https://www.vam.ac.uk/dundee/articles/scottish-design-galleries-overview>
- Design Museum. (2025). *MA Curating Contemporary Design*. Retrieved from <https://designmuseum.org/learning-at-the-museum/ma-curating-contemporary-design>
- University of Brighton. (2025). *Welcome to the Centre for Design History*. Retrieved from <https://www.brighton.ac.uk/cdh/index.aspx>
- University of Brighton. (2025). *What we do*. Retrieved from <https://www.brighton.ac.uk/cdh/what-we-do/research.aspx>

Danylenko L., Danylenko V.

Museum Practice in the Design Space of Great Britain

Abstract. The article provides a general overview of materials related to museum practice within the design sphere in the United Kingdom. It demonstrates that British design museums employ qualified professionals who have received specialized postgraduate education in this field. The article presents data on the organizational forms through which this education is delivered in British higher education institutions. It also offers information about museum collections, which are classified into two categories: those that present the history of design through their exhibits, and those composed exclusively of contemporary design works. The article outlines the key characteristics of research approaches applied to these types of collections. It is noted that understanding the materials presented in the article, along with the outcomes of further research in this area, will contribute to addressing the gap in one of the most vital aspects of the intellectualization of design practice in Ukraine.

Keywords: design, museum, Great Britain, education, curatorship, collection, research.

Стаття надійшла до редакції 04.03.2025

Юрій Коренюк

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
графіки НН ВПІ, НТУУ «Київський
політехнічний інститут імені І. Сікорського»

e-mail: yu.korenyuk@gmail.com

Yuriy Korenyuk

PhD in Art Studies, Associate Professor, Department
of Graphic Arts, National Technical University
of Ukraine, "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute"

orcid.org/0000-0002-7766-6842

Ігор Шалінський

кандидат мистецтвознавства, старший дослідник,
заступник директора з науково-грантових питань

e-mail: amuigor@gmail.com

Ihor Shalinskyi

PhD in Art Studies, Senior researcher, Deputy
Director for Research and Grant Affairs

orcid.org/0000-0001-5366-5979

Мистецька спадщина Михайлівського Золотоверхого собору та сучасність

Artistic Heritage of St. Michael's Golden-Domed Cathedral and the Present

Анотація. У лютому 1934 року Політбюро ЦК КП(б)У прийняло постанову про будівництво у Києві урядових установ у зв'язку з перенесенням столиці УСРР з Харкова до Києва. Для звільнення площі під будівництво постановили знести Михайлівський Золотоверхий монастир з його собором (1108–1113). Перед знесенням Михайлівського Золотоверхого собору його мозаїки і фрески зняли зі стін, й одразу ж Державна Третьяковська галерея в Москві задекларувала бажання одержати частку цих пам'яток, однак із Києва отримала відмову. 1937 року у Києві відкрили експозицію Державного українського музею, з відділом мистецтва Київської Русі, в якому були виставлені михайлівські мозаїки і фрески. Того ж року першого директора Українського музею репресували, а в наступному році частину михайлівських пам'яток з Українського музею відправили до Москви на тимчасову виставку, але після її закриття усі їх передали Третьяковській галереї. Під час Другої світової війни майже всі михайлівські фрески і невеликі мозаїчні фрагменти, які лишилися в Києві, вивезли до Німеччини. Після війни до Києва повернули лише частину вивезених фресок, іншу частину розподілили між музеями Новгород і Ленінград. Наприкінці 1990-х з ініціативи України було створено двосторонню комісію українських і російських експертів із реституції в Україну мистецької спадщини Михайлівського Золотоверхого собору, яка перебувала в музеях Російської Федерації. У 2001–2004 роках комісія повернула в Україну групу фресок із Державного Ермітажу в Санкт-Петербурзі. Після цього комісія роботи припинила.

Ключові слова: Михайлівський Золотоверхий собор, мозаїка, фреска, шиферний рельєф, Державний Український музей, Національний заповідник «Софія Київська» Державна Третьяковська галерея, реституція.

Постановка проблеми. Після того, як із Державного Ермітажу в Україну було повернуто 11 михайлівських фресок, у музеях Російської Федерації лишилося 14 одиниць музейного зберігання мистецької спадщини Михайлівського Золотоверхого собору, які перебувають у Державній Третьяковській галереї в Москві, в Державному російському музеї в Санкт-Петербурзі, в Новгородському державному об'єднаному музеї-заповіднику. За період роботи комісії із реституції пам'яток мистецької спадщини Михайлівського собору українські експерти зібрали архівні документи, які свідчать про незаконне привласнення пам'яток мистецької спадщини собору музеями РРФСР (нині Російська Федерація), але сьогодні ці документи маловідомі широкому загалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В Європі про знесення Михайлівського Золотоверхого собору почали писати після завершення Другої світової війни. В Україні про цей вандалізм більшовицької влади — вочевидь найжахливіший — можливість говорити з'явилася

лише з набуттям незалежності, і відтоді на цю тему написано чимало. А доля мистецької спадщини Михайлівського собору, яку встигли спасти перед його знесенням, відома значно менше. Нині існує стислий каталог збережених михайлівських мозаїк та фресок і більш розширений каталог михайлівських мозаїк з короткою інформацією про знищення кожної пам'ятки. У деяких роботах окреслено окремі етапи переміщення михайлівських пам'яток у контексті інших історичних подій. Дослідження, яке б детально розглядало історію мистецької спадщини Михайлівського Золотоверхого собору загалом, — на сьогодні не існує.

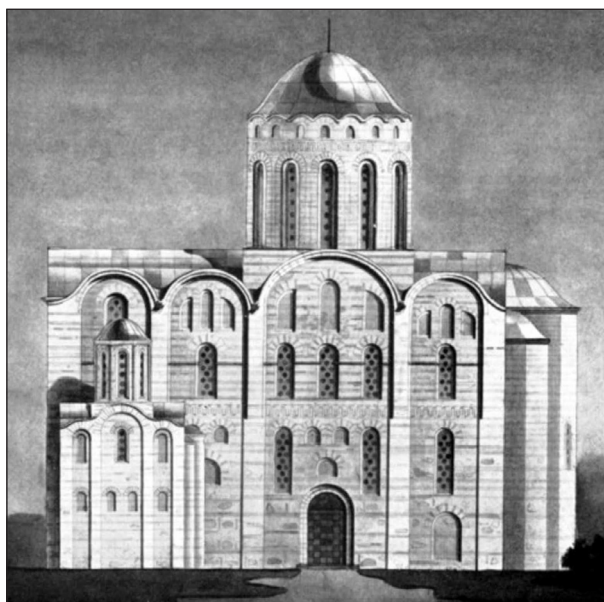
Мета статті: розглянути історію всіх пам'яток мистецької спадщини Михайлівського Золотоверхого собору від перших постанов про знесення храму до сучасного стану цих пам'яток з аналізом відомих нині документів, пов'язаних з їхнім переміщенням.

Виклад основного матеріалу дослідження. Рішення про знесення Михайлівського монастиря разом з його

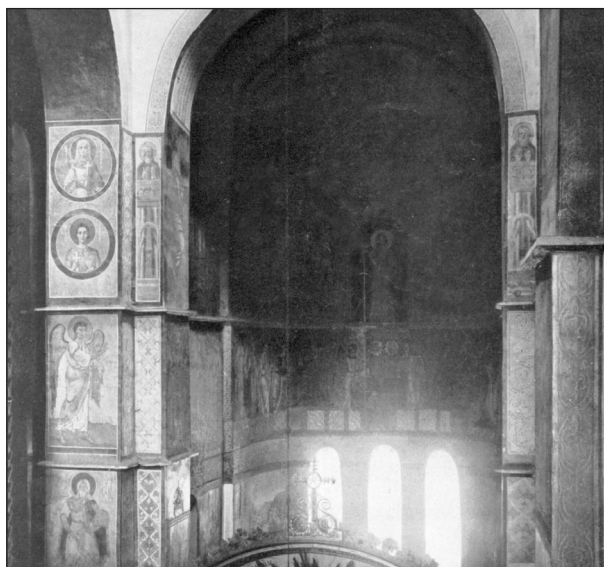
соборним Михайлівським Золотоверхим храмом початку XII століття (іл. 1, 2) засідання Політбюро ЦК КП(б) У прийняло 27 березня 1934 року. Постанову про знесення офіційно не оприлюднювали [5, с. 49], менше з тим, інформація про неї майже одразу стала відомою широкому загалу. Проти вандалізму влади безстрашно виступив український археолог і мистецтвознавець Микола Макаренко. Він ходив на прийом до керівників, КП(б)У, намагаючись переконати їх зберегти Михайлівський собор, а після відмови надіслав телеграму з таким проханням самому Й. Сталіну. 23 травня 1934 року М. Макаренко засудили на висилку до Казані, а 4 січня 1938-го у Новосибірську його розстріляли [18, с. 58, 59, 63]. Серед численних звинувачень вченому було й таке: «наклеп на вождя ВКП(б)» [18, с. 62, 115], — наслідок телеграми, яку М. Макаренко цьому вождю надіслав.

2 квітня 1934 року з Москви до Харкова (партійні і державні інституції в цей час працюють ще в Харкові) надходить лист від завідувача музейного відділу Наркомату освіти РРФСР (нині Російська Федерація) Фелікса Кона, адресований наркому освіти УСРР Володимиру Затонському. Текст листа такий: «У Москві активно поширюється чутка про ліквідацію собору Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві. Це викликає велике хвилювання серед мистецтвознавців і художників, тому що собор (1108 р.) є світовою пам'яткою візантійсько-російського мистецтва. <...> Дуже прошу Вас повідомити, що мені відповідати на численні запитання з приводу долі цього собору» [7, с. 41]. Чи відповів В. Затонський на цього листа — не знаємо, але 8 квітня Ф. Кон надсилає до Харкова ще кілька листів. Один із них адресовано тому самому наркому В. Затонському, два інші листи секретарям ЦК КП(б)У, першому секретарю С. Косіору та другому П. Постишеву [7, с. 41–42]. У листі до В. Затонського міститься пропозиція змінити проєкт урядового центру таким чином, щоб була можливість зберегти Михайлівський собор. Зміст листів до секретарів ЦК КП(б)У принципово відмінний. В них Ф. Кон розглядає нищення Михайлівського Золотоверхого собору як вирішену даність, водночас рекомендує перед знесенням собору зняти і зберегти його мозаїки і фрески (іл. 3).

11 квітня 1934 року засідання Політбюро ЦК КП(б) У приймає постанову «Про Михайлівський монастир у м. Києві», якою створює комісію, що має «вжити необхідних заходів до зняття найбільш цінних фресок і мозаїк» [5, с. 49]. Ситуація виглядає парадоксально: Фелікс Кон — чиновник у державній ієрархії РРФСР аж ніяк не найвищого рангу — дає розпорядження верховним більшовикам УСРР, до яких взагалі не має жодного стосунку, а ті їх миттєво виконують. Однак тут слід зважити на важливу обставину: Павло Постишев був не лише другим секретарем ЦК КП(б)У, а й намісником Й. Сталіна в Україні на ті часи. Тому цілком ймовірно, що партійне керівництво УСРР отримувало з Москви розпорядження щодо Михайлівського Золотоверхого собору,



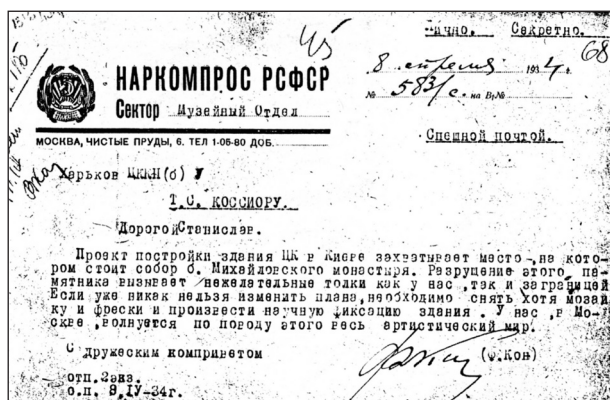
Іл. 1. Михайлівський Золотоверхий собор, південний фасад. Реконструкція первинного вигляду Ю. Асеева.



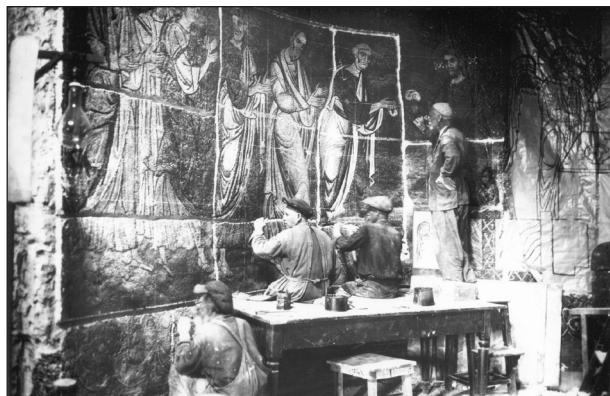
Іл. 2. Михайлівський Золотоверхий собор, вівтар з мозаїками та стовпи вівтарної арки з фресками, записаними олійною фарбою. Початок XX ст.

окрім напівофіційних листів Ф. Кона, і від інших керівних осіб, але про них ми не знаємо нічого і навряд чи колись дізнаємось.

Куратором робіт із демонтажу мозаїк і фресок Михайлівського собору призначили члена Політбюро ЦК КП(б)У, дійсного члена Всеукраїнської Академії наук, наркома освіти Володимира Затонського. Для роботи з мозаїками на прохання Наркомату освіти УССР Всеросійська Академія художеств у Ленінграді відрядила до Києва керівника мозаїчної майстерні Володимира Фролова [5, с. 49]. Знімаючи мозаїки, В. Фролов вів щоденник, завдяки якому ми знаємо багато технічних подробиць цих робіт, а також хронологію їхнього виконання. Демонтажні роботи розпочалися 26 червня 1934 року на північній стіні вівтаря,



Іл. 3. Лист завідувача музейного відділу Наркомату освіти РРФСР Ф. Кона до першого секретаря ЦК КП(б)У С. Косіора від 8 квітня 1934 р.



Іл. 4. Процес поділу лівої частини «Євхаристії» на ділянки перед демонтажем. Липень 1934 р.



Іл. 5. Фреска Діви Марії та мозаїка Димитрія Солунського в Антирелігійному музеї Музейного городка (трапезний зал Благовіщенської церкви). Не пізніше вересня 1936 р.

де існували лише фрагменти постатей апостолів. Потім із внутрішніх лопаток вітарної арки зняли майже повністю збережені постаті Димитрія Солунського та архidiaкoна Стефана. Після цього з південної вітарної стіни — постать апостола Тадея, та залишки інших апостолів, а також фрагменти орнаментів. Далі перейшли до розташованої у півколі вітарної апсиди «Євхаристії», площа якої разом з орнаментами довкола неї сягала 41 м². Тому перед демонтажем цю композицію поділили на окремі ділянки середньою площею 1,5 м² (іл. 4). Роботу над «Євхаристією» розпочали 22 липня, а 9 серпня з риштувань спустили останні демонтовані ділянки цієї композиції [25, № 1/2, с. 36–39]. Тобто за півтора місяця В. Фролов з трьома помічниками демонтував усі збережені в соборі мозаїки, загальна площа яких у нинішньому стані перевищує 50 м². Це «Євхаристія» з орнаментами довкола неї, три повністю збережені постаті: Димитрій Солунський, архidiaкoн Стефан та апостол Тадей, окрім них шість фрагментів постатей апостолів і чотири орнаментальні фрагменти, зняті з бокових стін вітаря [9, с. VI–XV, XXXV; 11, с. 84–196]. Такі приголомшливі темпи виконання надскладних демонтажних операцій пояснюються особистим втручанням куратора робіт В. Затонського, який активно підганяв майстрів, надсилаючи листи зі скаргами на них до адміністрації Ленінградської академії та до Москви, погрожував навіть знести Михайлівський собор з усіма його мозаїками і фресками, якщо «любители старья» — так академік Затонський називав майстрів, які працювали у соборі, — не почнуть ворухитися жвавіше [7]. Втім, жодної необхідності в такій квапливості не було, оскільки першу споруду урядового центру після усіх турів архітектурного конкурсу почали зводити лише навесні 1936 року і не на території Михайлівського монастиря, а поряд. Після початку цього будівництва Михайлівський Золотоверхий собор зі знятими верхами стоятиме ще півтора року, до 14 серпня 1937-го [6], коли його буде висаджено в повітря.

Із демонтажем фресок так швидко, як із демонтажем мозаїк, не вийшло, хоча площа фресок, що збереглися на західних сторонах стовпів вітарної арки Михайлівського собору, була меншою. На початок демонтажних робіт на південному стовпі в найвищому регістрі зберігся медальйон із поясином зображенням мученика, регістром нижче на обох стовпах розташовувалися постаті композиції «Благовіщення», архангел Гавриїл та Діва Марія, під «Благовіщенням» на обох стовпах містилися постаті первосвященника Захарії та пророка Самуїла. На північному стовпі фрески двох нижніх регістрів під Захарією були втрачені, а на південному стовпі під Самуїлом збереглася постать святого, під яким фрагмент зображення хреста, бокові грані лопаток обох стовпів були розписані орнаментами. Для роботи з фресками Ленінградська академія відрядила до Києва художника-технолога Дмитра Кіпліка. Відповідно до угоди, яку з ним уклав Наркоматом освіти, Д. Кіплік мав зняти всього три лицеві фрески, — це архангел і Діва Марія



Іл. 6. Фреска святителя Миколая в одному з приміщень Музейного городка. Не пізніше вересня 1936 р.

композиції «Благовіщення» та постать святителя (з часів демонтажу за цією постаттю закріпилася атрибуція святителя Миколай). Окрім них угода передбачала демонтаж фрагмента хреста та орнаментів (їхню кількість в угоді не визначено) [4]. У своїй звітній доповіді, яку Д. Кіплік зачитував 14 вересня 1934 року, він пояснював цю обставину тим, що більшість фресок у XIX столітті записали олійними фарбами. Тож щоб виявити оригінальні розписи XII століття, їх доводилося спочатку розшукувати методом зондування олійної фарби і лише потім знімати. На час доповіді Д. Кіплік демонтував усі три лицеві фрески та фрагмент хреста, що було обумовлено угодою, на додачу він зняв постать Самуїла та чотири орнаментальні фрагменти [24, с. XVIII]. Після доповіді Д. Кіплік, очевидно, одразу поїхав до Ленінграда і свій письмовий звіт про виконані роботи надіслав до Києва звідти. У ньому він досить детально пише про пошук фресок під пізнішими нашаруванням [12, с. 146–148; 154, 155]

Після звітної доповіді Д. Кіплік у Михайлівському соборі не працював, а для демонтажу тих фресок, які



Іл. 7. Мозаїка Димитрія Солунського. Сучасний стан, нині в Державній Третяковській галереї в Москві.

лишилися на стовпах вітарної арки незнятими, Наркомат освіти запросив із Москви реставратора Павла Юкіна. Причина зміни виконавця демонтажу фресок достеменно не відома, є підстави припускати, що Наркомат роботою Кіпліка був незадоволений. У листі, яким Кіплік супроводжував письмовий звіт, він досить роздратовано пише, що в Ленінграді йому стало відомо, що демонтажем михайлівських фресок після нього став займатися Юкін [12, с. 144]. Кіплік сподівався, очевидно, на продовження контракту, але Наркомат освіти від його подальших послуг відмовився. Так чи інакше, П. Юкін до кінця 1934 року зняв зі стовпів вітарної арки недемонтовану Кіпліком постать Захарії і медальйон із поясом зображенням мученика. У наступні роки Наркомат освіти запрошував П. Юкіна для роботи в Софії Київській, де він промивав мозаїки і розчищав від записів фрески. Паралельно із виконанням софійських завдань П. Юкін і далі працював в Михайлівському соборі, де розшукував під пізніми нашаруваннями в різних частинах інтер'єру залишки збережених фресок і знайдені фрагменти демонтував. Як свідчать спогади майстра, цим



Іл. 8. Мозаїка архідиякона Стефана. Сучасний стан, нині в Національному заповіднику «Софія Київська».



Іл. 9. Фреска архангела Гавриїла композиції «Благовіщення». Сучасний стан, нині в Національному заповіднику «Софія Київська».

він займався за два дні до вибуху, яким собор було висаджено в повітря [19, с. 353, прим. 27].

П. Юкін у своїх записах не наводить повного списку демонтованих ним михайлівських фресок, тому можемо орієнтуватися лише на ті фрески та їхні фрагменти, які дійшли до наших днів. Від фресок, які розташовувалися на стовпах вівтарної арки (роботи Д. Кіпліка та П. Юкіна) збереглися постаті архангела Гавриїла і Діви Марії композиції «Благовіщення», фрески Захарії і Самуїла (при демонтажі постать Самуїла була поділена на дві частини, які з невідомих причин були змонтовані на різних основах), святий Миколай, медальйон з поясом зображенням мученика та фрагмент хреста [9, с. XVI–XXI, XXIII, XXIV]. Окрім цього, до сьогодні дійшли чотири лицеві фрески, П. Юкін виявив і демонтував їх уже після того, як завершив роботу на стовпах вівтарної арки. Це верхня частина постаті пророка, постать мученика, що збереглася майже повністю, фрагмент постаті мученика та фрагмент медальйона із поясом зображенням святого, місця

виявлення жодної з цих фресок не відомі [9, с. XXI–XXIII]. Збереглося також 17 фрагментів орнаментальних фресок [9, с. XXIV–XXXIII], з них чотири фрагменти зняв Д. Кіплік, відповідно до його звітних документів, а останні є роботою П. Юкіна.

Офіційна інформація про плани Наркомату освіти УСРР, який був замовником демонтажу мозаїк і фресок Михайлівського Золотоверхого собору, щодо їх подальшого використання відсутня. Натомість у Москві плани з цього приводу були цілком конкретні. 17 липня 1934 року (звернімо увагу на дату — до завершення демонтажу мозаїк лишається більше двох тижнів) В. Затонському надходить лист від Ф. Кона, в якому міститься прохання: «Музейний відділ Народного Комісаріату освіти РРФСР просить Вас виділити для Державної Третяковської галереї дві мозаїки з Михайлівського собору, Дмитрія Солунського й архідиякона Лаврентія [так у листі помилково названа мозаїка архідиякона Стефана], а також одну з фресок. Зазначені мозаїки не пов'язані з основною композицією

собору, «Євхаристією», тому можуть бути виділені без шкоди для майбутньої експозиції мозаїк, що може бути організована в Києві. Зазначені пам'ятки мають колосальне значення для експозиції ДТГ, у якій мистецтво Київської Русі представлене дуже слабо, попри принципове значення, яке воно має в загальному розвитку російського мистецтва» [7, с. 44]. Затонський відповів, хоч як дивно, категоричною відмовою, написавши, що демонтажні роботи тримають, а по їхньому завершенні він збирається використовувати зняті пам'ятки «у себе» [7, с. 44].

У середині серпня 1934 року ділянки знятих мозаїк і фресок почали перевозити до Музейного городка (комплекс музеїв, створених на території закритої в 1926 року Києво-Печерської лаври, офіційна назва Всеукраїнський Музейний городок). Там були обладнані майстерні, де ділянки мозаїк переводили на цементні основи, а фрески монтували на дерев'яні підрамники і розчищали їх від олійних записів. 1935 року всі ділянки «Євхаристії» були вже на цементі, і їх звезли до Софії Київської, в якій служба на тоді була вже припинена і собор став заповідником «Софійський музей», філією Музейного городка. В одному з приміщень другого поверху південної зовнішньої галереї Софії спорудили дерев'яну півкруглу стіну, яка приблизно повторювала форму апсиди Михайлівського собору, на якій В. Фролов разом із помічником протягом наступного 1936 року змонтував ділянки «Євхаристії» разом з орнаментами довкола неї у цілісну композицію.

Інші михайлівські мозаїки і фрески, після переведення їх на нові основи, були розміщені в Антирелігійному музеї (іл. 5), який підпорядковувався Музейному городку, але там вони зберігалися недовго. Адміністрація Державної Третяковської галереї не полишала намірів отримати частку мистецької спадщини Михайлівського Золотоверхого собору, і в 1935 році, оминаючи кабінети Народного комісаріату освіти, звернулася безпосередньо до директора Музейного городка Назара Багрія. Документація спілкування адміністрацій Третяковської галереї та Музейного городка не збереглася, принаймні нам вона не відома, тому скільки й чого просили цього разу — не знаємо. Відомо лише те, що на початку 1936 року Н. Багрій передав Третяковській галереї фреску святителя Миколая (іл. 6) і мозаїчний фрагмент з частиною постаті апостола в обмін на ікону XVI, чи то XVII століття. Такі дані стосовно передачі цих двох пам'яток наводить останнє видання каталогу зібрання Третяковської галереї (2020), цікаво, що в попередньому виданні каталогу Третяковської галереї



↑ Іл. 10. Фреска Діви Марії композиції «Благовіщення». Сучасний стан, нині в Національному заповіднику «Софія Київська».

→ Іл. 11. Фреска пророка Самуїла (верхня частина постаті). Сучасний стан, нині в Державному Російському музеї в С-Петербурзі.



Іл. 12. Мозаїка апостола Тадея. Сучасний стан, нині в Національному заповіднику «Софія Київська».



Іл. 13. Експозиція відділу мистецтва Київської Русі Державного Українського музею з мозаїками Дмитрія Солунського і архідиякона Стефана, фресками Богородиці й Самуїла, двома шиферними рельєфами та шиферним саркофагом з Десятинної церкви. Світлина 1937 р.

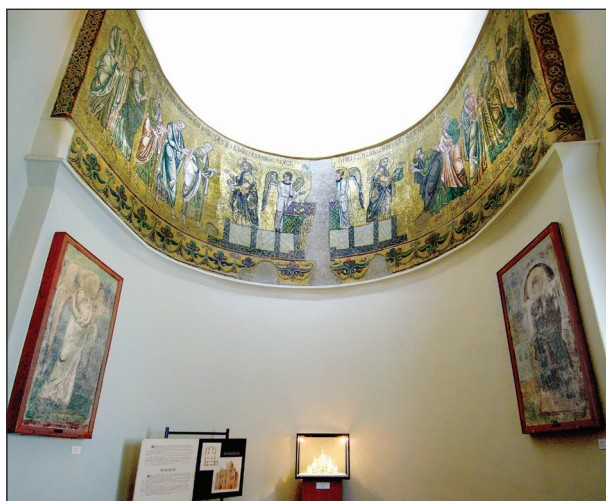
(1995) в параграфах надходжень фрески святиителя Миколая та фрагмента мозаїки апостола вказувалося, що обидві ці пам'ятки передані галереї Державним Київським музеєм російського мистецтва. Цілком очевидно, що Третьяковська галерея не збиралася вдовольнятися однією фрескою і одним мозаїчним фрагментом, але від Н. Багрія вона не отримала більше нічого. У 1936 році начальник Управління в справах мистецтв при Раді Народних Комісарів УСРР Андрій Хвиля дає розпорядження передати пам'ятки мистецької спадщини Михайлівського собору з Антирелігійного музею до новоствореного Державного Українського музею. На збереженому екземплярі розпорядження А. Хвилі не поставлена дата [3], але михайлівські пам'ятки надійшли до Українського музею у вересні 1936 року [23], тобто розпорядження з'явилося у першій половині року.

Державний Український музей (нині Національний художній музей України) було створено 1935 року постановою Ради Народних Комісарів УСРР на основі колекцій художніх творів закритого в 1933-му Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка [13, с. 28]. У вересні 1936 року Український музей отримав з Музейного городка мозаїки Дмитрія Солунського (іл. 7) та архідиякона Стефана (іл. 8), фрескові постаті архангела (іл. 9) і Діви Марії (іл. 10) композиції «Благовіщення», фреска Самуїла (верхня частина) (іл. 11), два фрескові орнаменти, а також два шиферні рельєфи зі святими воїнами вершниками [21; 23, арк. 1, 1 зв.]. Обидва рельєфи були знайдені в різні часи на території Михайлівського Золотоверхого монастиря, в XIX сторіччі їх вмонтували у зовнішню стіну паперті Михайлівського собору, а перед його знесенням рельєфи зі стіни зняли й перевезли до Музейного городка. У наведеному списку не вистачає лише мозаїки апостола Тадея (іл. 12), яка надійшла до музею, очевидно, пізніше, оскільки ця мозаїка зафіксована в документах передачі михайлівських пам'яток з Українського музею у 1938 році [1, арк. 94].

Експозиція Українського музею для відвідувачів відкрилася 29 квітня 1937 року. Про відкриття Українського музею повідомляла тогочасна київська періодика, яка давала загальну інформацію про експозицію музею, зокрема розповідала про відділ мистецтва Київської Русі музею, в якому були виставлені пам'ятки Михайлівського Золотоверхого собору [2; 8, с. 23]. Існує унікальна світлина залу з експозицією відділу мистецтва Київської Русі Українського музею, опублікована київським архітектором Олексом Повстенком вже після світової війни на екзилі [22, с. 13]. На світлині видно мозаїки Дмитрія Солунського і архідиякона Стефана, фрески Діви Марії та фрагментовану постать Самуїла, а також обидва рельєфи зі святими воїнами вершниками. У залі було виставлено також шиферний саркофаг, виявлений при розкопках Десятинної церкви, а у вітринах демонстрували предмети художнього металу з київських скарбів (іл. 13). Усіх пам'яток, які в експонували у цьому залі, не бачимо,

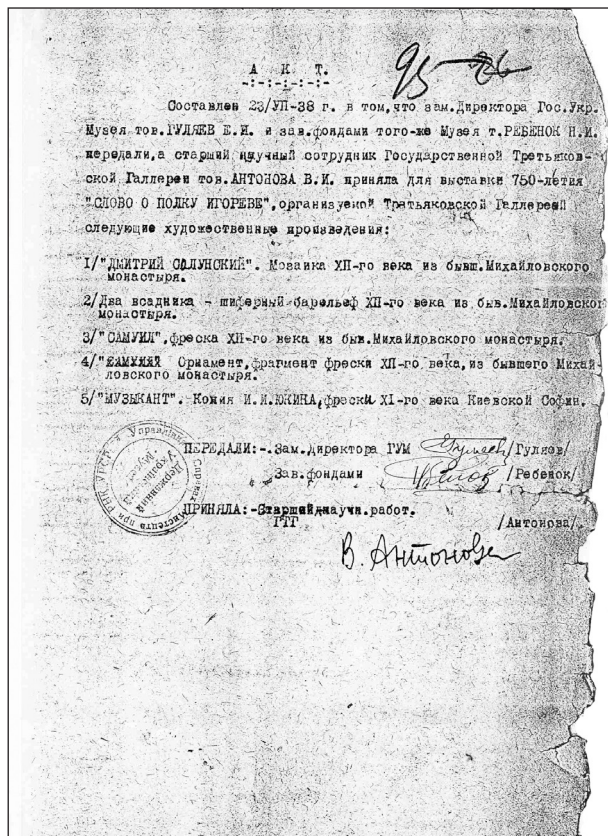
але очевидно, що в ньому було зібрано найбільш визначні пам'ятки українського мистецтва Х–ХІІ століття. Світлина засвідчує також те, що експозиційних площ музею не вистачало, оскільки на стіні поряд із фресками ХІІ сторіччя розташовувалися ікони ХVІ століття, а також металеві карбовані оклади ікон та книг пізнішого часу.

Тому перший директор Українського музею Пимон Рудяков мав намір розширити музей, добудувавши до історичного приміщення новий зал. У цьому залі він планував, очевидно, експонувати пам'ятки михайлівської колекції, які були передані Українському музею, а також збирався спорудити півкруглу цегляну стіну, на якій прагнув змонтувати михайлівську «Євхаристію», знявши її ділянки з дерев'яної стіни у Софійському соборі. Про існування такого проєкту довідемося з листа В. Фролова, адресованого П. Рудякову (лист не датовано, за змістом визначаємо, що його написано на початку 1937 року). В листі В. Фролов пише, що при побудові стіни для «Євхаристії» мають бути враховані умови її правильної експозиції. Далі він підкреслює, що перенесення «Євхаристії» на стаціонарну стіну не лише бажане, але й необхідне, оскільки дерев'яна основа мозаїки у Софійському соборі встановлена на дерев'яній підлозі, тому в майбутньому може просісти [20]. Однак проєкт переносу михайлівської «Євхаристії» із Софійського собору до Українського музею реалізувати не вдалося, точніше

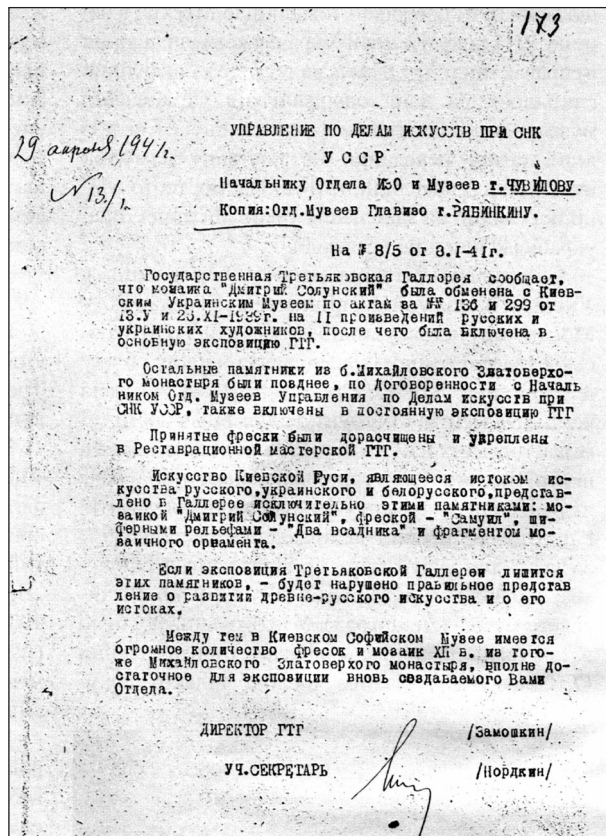


Іл. 14. «Євхаристія» в експозиції Національного заповідника «Софія Київська», внизу фрески архангела Гавриїла та Діви Марії «Благовіщення». Сучасний стан.

сказати, не встигли реалізувати. У серпні 1937 року начальника Управління в справах мистецтв А. Хвилю було репресовано, у тому ж серпні, а можливо, трохи раніше з посади зняли першого директора Державного Українського музею, в жовтні 1937 року його заарештували, а в грудні Пимону Рудякову було винесено смертний вирок.



Іл. 15. Акт передачі Державним Українським музеєм до Державної Третяковської галереї мозаїки «Димитрій Солунський», шиферного рельєфу, фрески Самуїла та орнаменту від 23 липня 1938 р.



Іл. 16. Лист-відповідь директора Третяковської галереї О. Замошкіна Управлінню в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР від 29 квітня 1941 р.



Іл. 17. Експозиція Національного заповідника «Софія Київська» з мозаїкою апостола Тадея та двома мозаїчними орнаментами, фресками Захарії і невідомого мученика та шиферним рельєфом. Сучасний стан.

Тому михайлівська «Євхаристія» й нині експонується в Софійському соборі (іл. 14) на тій самій дерев'яній стіні, яка була встановлена в його галереї в 1935 році.

Не довго існував і відділ мистецтва Київської Русі першої експозиції Українського музею, в якому була представлена спадщина Михайлівського Золотоверхого собору. Після арешту А. Хвиля посаду начальника відділу образотворчих мистецтв Управління в справах мистецтв при Раді Народних Комісарів зайняла Поліна Ніколаєнко, яка після звільнення П. Рудякова стала за сумісництвом також директором Українського музею. Наприкінці 1937 року вона відкрила експозицію цього музею та скликала нараду музейних працівників Управління в справах мистецтв, яка відбулася 26 січня 1938 року. Більша частина виступів учасників цієї наради була зосереджена на діяльності Українського музею, де за їхніми визначенням, «засіла спаяна купка націоналістів-шкідників», яка ще за часів існування Історичного музею «енергійно збирала матеріали церковно-феодалного характеру», а після організації Українського музею під керівництвом Хвиля та Рудякова націоналістична лінія тривала, що проявилось в експозиції цього музею. Постанова наради була такою — експозицію Українського музею ліквідувати і створити нову експозицію, в якій дати «правильну, марксистську картину розвитку українського мистецтва, як мистецтва народу, міцно пов'язаного із сусіднім своїм великим братським російським народом» [13, с. 30, 31]. Після наради Український музей через деякий час вдруге відкрили з переформатованою експозицією, в якій відділу мистецтва Київської Русі вже не існувало. Після ліквідації цього відділу збірка пам'яток, які походили з Михайлівського монастиря, у фондах Українського музею певний час зберігалася, але незабаром було розформовано і її.

У липні 1938 року чотири пам'ятки михайлівської колекції з фондів Українського музею відправили до Москви на виставку «750-ліття Слова о полку Ігореві», організовану Державною Третьяковською галереєю спільно з Державним літературним музеєм. Це були мозаїка з Димитрієм Солунським (іл. 7), фреска з верхньою частиною постаті Самуїла (іл. 11), один фресковий орнамент і один шиферний рельєф. Із Софійського заповідника, куди після закриття відділу мистецтва Київської Русі в Українському музеї стали передавати фрагменти тих михайлівських мозаїк і фресок, які ще лишалися на території Музейного городка, для тієї ж виставки було відібрано фрагмент мозаїчного орнаменту [10, с. 27; 14, с. 70]. Акти прийому михайлівських пам'яток, переданих на виставку обома музеями, підписано старшим науковим співробітником Третьяковської галереї В. Антоновою (іл. 15). Виставка «750-ліття Слова о полку Ігореві» експонувалася в Державному Літературному музеї до 1939 року, а після її закриття жодну з отриманих михайлівських пам'яток до Києва повернуто не було, усі їх передали Третьяковській галереї, яка взяла їх на облік для постійного зберігання. Пізніше деякі михайлівські фрески Третьяковська галерея використовувала як обмінний фонд і передала Державному російському музею у Ленінграді. Туди потрапили фреска Самуїла, фресковий орнамент, а також фресковий медальйон із мучеником. Стосовно цього медальйона відзначимо, що він не фігурує в жодному з відомих нам актів прийому, підписаних 1938 року В. Антоновою. Але, порівнюючи інвентарний номер цього медальйона, який він мав у Третьяковській галереї (25538) [9, с. XVI, XVII], із номерами михайлівських експонатів, отриманих галереєю в 1938 році: мозаїка Димитрій Солунський — 25532 [9, с. XII]; фреска з верхньою частиною Самуїла — 25534 [9, с. XX]; фресковий орнамент — 25535 [9, с. XXIV]; шиферний рельєф — 25536, є підстави вважати, що медальйон надійшов того ж 1938 року. Очевидно, його взяли з Історичного музею, який на той час розташовувався на території Музейного городка, і якусь кількість невеликих михайлівських фресок після монтування на нові основи там залишили як експонати.

Після експедиції В. Антонової у фондах Українського музею з групи пам'яток Михайлівського Золотоверхого монастиря ще лишилися мозаїки архidiaкона Стефана (іл. 8) та апостола Тадея (іл. 12), обидві фрескові постаті «Благовіщення» (іл. 9, 10), фрагмент фрескового орнаменту і шиферний рельєф. Усі ці пам'ятки у вересні 1938 року за розпорядженням П. Ніколаєнко передали з Українського музею до заповідника «Софійський музей» [1]. Ми не знаємо, чи надійшли вони в експозицію заповідника, чи залишилися на зберіганні в його фондах, де згідно з пізнішими інвентарними документів перебували фрагменти тих михайлівських мозаїк і фресок, які передавали з майстерень Музейного городка до заповідника після закриття Українського музею. Але наступного 1939 року заповідник було виведено з підпорядкування Музейному

городка та перетворено на самостійний музейний заклад — Державний архітектурно-історичний заповідник «Софійський музей» (нині це Національний заповідник «Софія Київська»). Після цього Управління у справах мистецтв при Раднаркомі УРСР (з 1936 року аббревіатура більшовицької України змінена з УСРР на УРСР) запланувало створити в новому заповіднику архітектурно-мистецький відділ, де мало намір експонувати збережені пам'ятки, що походять з Михайлівського Золотоверхого монастиря.

І саме тоді в Управлінні в справах мистецтв згадали про те, що Третяковська галерея не повернула взяті на тимчасову виставку михайлівські пам'ятки. Про це свідчить лист начальника Управління в справах мистецтв В. Чувілова, надісланий адміністрації Державної Третяковської галереї із запитом на повернення взятих на тимчасове зберігання пам'яток. Запит датовано 8 березня 1941 року, це був вже другий запит, перший запит був надісланий до Третяковської галереї 8 січня 1941 року, але він не зберігся, про нього знаємо з листів директора Третяковської галереї, який дав відповіді на обидва запити. Текст збереженого запиту такий: «У 1938 році музей Українського мистецтва й Софійський музей у Києві передали Вам на тимчасове користування мозаїку із зображенням Дмитра Солунського — XII ст., фрагменти мозаїк Михайлівського монастиря в Києві, шиферну плиту з барельєфним зображенням двох вершників на коні — XII століття. Оскільки зараз рішенням Раднаркому України в Софійському музеї створюється великий відділ архітектури й мистецтва, — перераховані вище експозиційні матеріали нам украї необхідні. Прошу не відкладаючи, вислати зазначені матеріали за адресою: Київ, вул. Короленка № 24 — Софійський музей» [10, с. 28; 16, с. 17]. Відразу відзначимо, що у збереженому запиті список пам'яток, які вимагали повернути, не повний, в ньому не згадано жодної із забраних у 1938 році фресок. Цю обставину можемо пояснити тим, що після репресій 1936–1938 років та зміни музейних адміністрацій, мало хто з нових керівників знав, де зберігаються пам'ятки, які походять із Михайлівського Золотоверхого монастиря.

Відповідь директора Третяковської галереї О. Замошкіна на запит від 8 березня зовсім коротка: «Пам'ятки не можуть бути повернуті, оскільки вони перебувають у постійній експозиції Третяковської галереї». А відповідь на січневий лист, який не зберігся, більш розгорнута, в ній пояснюється, що забрані пам'ятки мають перебувати в експозиції Третяковської галереї, інакше «буде порушене правильне уявлення про розвиток давньоруського мистецтва та його витоки» (іл. 16). У цій відповіді міститься також аргумент суто юридичного порядку — виявляється, мозаїку Дмитрія Солунського не просто забрали (як решту пам'яток), а обміняли на 11 картин російських і українських художників, згідно з актами №№ 136 і 299 від 13.V і 25.XI 1939 року [10, с. 28, 29; 16, с. 17]. Означені картини справді були відправлені до Українського музею, але механізм їхньої передачі



Іл. 18. Фрагмент мозаїчного орнаменту з Михайлівського собору у фондах Державного Російського музею в С.-Петербурзі. Світлина 1999 р.

не з'ясовано, оскільки ця передача документована не оригінальними актами, а лише копіями актів, виготовленими 15 березня 1941 року. Окрім того, в копіях не вказано прізвища представника української сторони, який мав приймати ці картини [17, с. 301–303]. Чи задовольнилися в українському Управлінні в справах мистецтв тією «компенсацією», яку Третяковська галерея надіслала в «обмін» на мозаїку Дмитрія Солунського, і чи було це Управління поінформоване про факт такого «обміну» — невідомо. Про це ми навряд чи колись дізнаємося, бо листування між Києвом і Москвою з приводу михайлівських пам'яток було перервано війною з Німеччиною.

На початок німецької окупації Києва (19 вересня 1941 року) фонди заповідника «Софійський музей» не встигли евакуювати. В часи окупації заповідник працював з назвою «Архітектурний музей» («Architekturmuseums»), і його фондів ніхто не чіпав. А на початку осені 1943 року, коли німецькі окупанти почали евакуюватися з Києва, вони вивезли до Німеччини разом із великою кількістю експонатів різних київських музеїв майже всі михайлівські фрески й деякі мозаїчні фрагменти. Великих мозаїк архідиякона Стефана та апостола Тадея не брали — очевидно, через значну вагу їхніх цементних основ, змонтована на стіні «Євхаристія» також лишилася на місці. Окрім «Софійського музею» кілька михайлівських фресок було вивезено з Історичного музею, який до війни розташовувався на території Музейного городка, де михайлівські мозаїки й фрески монтували на нові основи, і якусь їхню кількість залишили там як експонати історичного музею. В німецьких евакуаційних списках, які виявила в архіві історик Тетяна Себта у другій половині 1990-х, усі михайлівські пам'ятки мають атрибуцію «Michaelskloster. Kiew» (Михайлівський монастир. Київ). Група експонатів, вивезених із «Софійського музею», має літерний індекс «АМ» (Architekturmuseums), вона містила один мозаїчний фрагмент і 23 фрески. Мозаїка має атрибуцію: «фрагмент, святитель» («Mosaik: Fragment, Kirchenvater»), що є помилкою. Найімовірніше, це був фрагмент мозаїчної постаті апостола, знятий із бокових



Іл. 19. Експозиція Державної Третяковської галереї в Москві з мозаїками Димитрія Солунського, фрагментом мозаїки апостола, фрагментом мозаїчного орнаменту, фрескою святиителя Миколая. Сучасний стан.

стін вітваря. Але нині перевірити це неможливо, бо серед повернутих із Німеччини експонатів михайлівської колекції такого мозаїчного фрагмента не було. У списку фресок «Софійського музею» конкретну анотацію мають: постаті архангела та Богородиці композиції «Благовіщення», а також нижня частина постаті Самуїла («Фреска: ноги постаті»). У списку експонатів, вивезених з Історичного музею, зафіксовано чотири фрески, одна з яких анотована як «зображення хреста» [15, с. XXVII–XXVIII]. Таким чином, за німецькими евакуаційними списками, вивезена з Києва партія пам'яток, що походили з Михайлівського собору, включала 28 предметів, куди входило 27 фресок і один мозаїчний фрагмент. Насправді число переміщених михайлівських пам'яток було більшим щонайменше на одну одиницю, імовірно — на кілька одиниць, бо серед пам'яток, повернутих після війни, був фрагмент мозаїчного орнаменту, не зафіксований в німецьких евакуаційних списках.

У жовтні 1934 року фонди «Софійського музею» разом із фондами Історичного музею та фондами кількох київських художніх музеїв були відправлені з Києва до Кракова, де відбулося сортування та розподіл музейних колекцій. Група михайлівських пам'яток потрапила до партії, направленої до сховища в невеликому німецькому місті Гохштадт-на-Дунаї [17, с. 478]. Там ці пам'ятки на початку 1945 року виявили американські війська, які перевезли їх до американського збірного пункту в Мюнхені, а у вересні 1945-го їх стали готувати до реституції [17, с. 622, 623]. Для визначення пам'яток, які належать музеям України, Комітет у справах культосвітньої роботи при Раді міністрів УРСР 1946 року від'їздив до Мюнхена з урядовими повноваженнями заступника директора Києво-Печерського заповідника В. Богусевича. Але керівництво реституційного відділу адміністрації окупаційної зони СРСР не дало В. Богусевичу дозволу навіть на в'їзд до Мюнхена. Після передачі фондів українських музеїв окупаційній адміністрації СРСР їх перевезли до Берліна, де проводилося

їхнє сортування, після якого не всі музейні експонати українських музеїв повернули в Україну [17, с. 626–628].

Що ж до групи михайлівських пам'яток, то її в Берліні розподілили на дві частини. Одну з них разом із фондами інших українських музеїв наприкінці 1947 року відправили до Києва, а другу партію — до Павловська в передмістях Ленінграда, де розташовувалося Центральне державне сховище музейних фондів, призначене для сортування повернутих з Німеччини культурних цінностей [17, с. 816]. Фонди музеїв, відправлених до Києва, проходили сортування на території Києво-Печерського заповідника, після чого десять ящиків із михайлівськими фресками передали Державному архітектурно-історичному заповіднику «Софійський музей» у червні 1949 року. Відповідно до акту прийому, в ящиках були фрески з постатями архангела Гавриїла та Діви Марії композиції «Благовіщення», постать Захарії, нижня частина постаті Самуїла, фреска із зображенням невідомого пророка (в акті вона помилково атрибутована як жіноча постать), фрагмент зображення хреста, а в чотирьох ящиках — зовсім розбиті фрески з невизначеними зображеннями [15, с. XXVIII]. Останні фрески при транспортуванні також істотно постраждали, особливо ушкодженою було зображення Діви Марії. Повернуті заповіднику «Софійський музей» фрески були взяті на облік постійного зберігання і в 1950–1951 роках пройшли реставрацію, в процесі якої одну з розбитих фресок вдалося скласти, нею виявився орнамент [9, с. XXXI]. Відреставровані фрески виставили в тому самому приміщенні другого поверху південної зовнішньої галереї Софійського собору (іл. 17), де з кінця 1936 року експонується «Євхаристія» (іл. 14).

У партії михайлівських пам'яток, яку після реституції до СРСР відправили до сховища під Ленінградом, експонатів було не менше 18 одиниць (точна кількість невідома). Протягом 1948 року всі михайлівські пам'ятки зі сховища передали Новгородському державному музею (нині Новгородський державний об'єднаний музей-заповідник). У книзі надходжень цього музею отримані михайлівські експонати умовно анотовано «фреска», деякі позиції списку доповнено інвентарними номерами заповідника «Софійський музей», іноді номерами німецьких евакуаційних списків та номерами збірного пункту в Мюнхені [17, с. 642–644, 648, 649]. Окрім фресок у книгу надходжень записано предмет «плита мозаїчна», 1952 року його з Новгородського музею було передано до Державного Російського музею в Ленінград, це виявилася ділянка орнаменту (іл. 18), знята з південної стіни вітваря Михайлівського собору [9, с. XV; 11, с. 180]. На той час у Російському музеї вже перебували три михайлівські фрески, які були йому передані Третяковською галереєю за обміном в 1946 році. Це медальйон з поясным зображенням мученика, верхня частина постаті Самуїла та фрагмент орнаменту [9, с. XVI, XX, XXIV].

У 1953 році Новгородський музей з групи отриманих ним михайлівських фресок передав Державному Ермітажу

в Ленінграді 11 фрагментів [17, с. 650–652]. Серед них фрагмент медальйона із залишком поясного зображення святого [9, с. XXIII], 9 орнаментів і фрагмент неатрибутованого зображення [9, с. XXVI–XXXII]. Після цього в Новгородському заповіднику лишилося 5 одиниць зберігання михайлівських фресок [9, с. XXIV, XXV, XXVII, XXX], а отримані Державним Ермітажем 11 фресок перебували в його фондах наступні пів століття.

Необхідність повернення в Україну мистецької спадщини Михайлівського Золотоверхого монастиря в колах українських музейників обговорювали з 1960-х років, але тоді такі розмови могли бути лише приватними, можливість на державному рівні займатися цією проблемою з'явилася тільки в незалежній Україні. У лютому 1998 року міністр культури і мистецтв України Д. Остапенко та голова Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей О. Федорук звернулися до уряду України з проханням порушити питання перед урядом Російської Федерації про повернення в Україну пам'яток, що походять із Михайлівського Золотоверхого собору. В результаті міждержавного обговорення проблеми того ж року було сформовано двосторонню українсько-російську комісію експертів із питань спадщини Михайлівського Золотоверхого собору, яка перебуває на території Російської Федерації. За спільним протоколом цієї комісії, схваленим на першому її засіданні, яке відбулося 10 грудня 1998 року у Москві в Державній Третьяковській галереї, наступні засідання обох сторін мали відбуватися щопівроку. Однак після першого засідання було проведено всього два засідання в 1999 та в 2003 роках [17, с. 779, 815–817]. Групу експертів української сторони на всіх трьох засіданнях очолював український історик і громадський діяч Сергій Кот. Він був фактичним організатором двох останніх засідань і докладав максимальних зусиль для продовження роботи комісії, але у зв'язку з погіршенням політичних відносин між Україною та Російською Федерацією засідання 2003 року було останнім.

На першому засіданні у 1998 році українська сторона запропонувала працювати з усіма михайлівськими пам'ятками, які перебувають в музеях Російської Федерації, тобто з пам'ятками в Державній Третьяковській галереї в Москві (іл. 19), Російському музеї та Державному Ермітажі Державному в Санкт-Петербурзі, а також у Новгородському державному об'єднаному музеї-заповіднику в Новгороді (іл. 20). Але російська сторона таку пропозицію відхилила, тому українські експерти з раціональних міркувань запропонували розпочати роботу з тих пам'яток, які потрапили до музеїв Російської Федерації внаслідок переміщення періоду Другої світової війни. Проти такої пропозиції російська сторона попервах не заперечувала, але на другому засіданні комісії у 1999 році в Ермітажі і в Новгороді розглядали лише групу тих фресок, які потрапили до Ермітажу з Новгородського музею-заповідника (11 одиниць зберігання). Розгляд тих фресок, які лишилися в Новгородському музеї (5 одиниць зберігання)



Іл. 20. Голова групи українських експертів Сергій Кот у фондах Новгородського державного об'єднаного музею-заповідника в Новгороді поряд з фрагментами михайлівських фресок. Світлина 1999 р.

та мозаїчного орнаменту, переданого Новгородським музеєм Російському музею, було відкладено.

На засіданні комісії 1999 року належність Михайлівському Золотоверхому собору всіх фресок, одержаних Ермітажем з Новгородського музею в 1953 році, українські експерти документально довели. Але щоб передати Україні всю групу фресок, які перебували в Ермітажі, знадобилося ще одне засідання комісії, яке відбулося в Ермітажі в 2003 році. Передачу групи цих фресок Міністерство культури Російської Федерації оформляло двома наказами, відповідно відправляло їх до України двома партіями: у 2001 році — чотири фрески, у 2004-му — сім фресок. Питання тих п'яти фресок, які лишилися в Новгородському музеї-заповіднику, на останньому засіданні не ставили.

Завершуючи статтю, згадаємо про ті пам'ятки, які залишилися в Державній Третьяковській галереї. Перераховувати їх ще раз не будемо, повторимо лиш цитату з листа директора Третьяковської галереї Олександра Замошкіна, який, відмовившись повернути законному власнику взяті на тимчасову виставку пам'ятки, пояснив це тим, що в разі їхнього повернення до Києва «буде порушене правильне уявлення про розвиток давньоруського мистецтва та його витоки» (іл. 16). Виявляється, витоки давньоруського мистецтва — не в Києві, а в Москві — за такою логікою, доходимо очевидного висновку: щоб уявлення про витоки давньоруського мистецтва було «правильним» раз і назавжди, Михайлівський Золотоверхий собор у Києві слід було підірвати.

Нині ансамбль Михайлівського Золотоверхого монастиря разом з його соборним храмом і всіма історичними монастирськими спорудами відбудовано в тих архітектурних формах XVIII століття, які вони мали на момент нищення. Це відповідає міжнародним нормам виконання відбудовчих робіт, за якими жоден відбудований об'єкт культури не може бути пам'яткою культури,



Іл. 21. Експозиція Музею історії Михайлівського Золотоверхого монастиря з фресками, повернутими з Державного Ермітажу, і шиферним рельєфом, виявленим під час розкопок Михайлівського монастиря в 1997 р. Сучасний стан.

він може бути лише символом пам'ятки. Але для нас відбудований Михайлівський Золотоверхий собор є символом надзвичайно важливим — він свідчить про нашу багатовікову історію і багатовікову культуру, що їх у нас настільки намагаються відібрати і присвоїти, він є також меморіалом усім подвижникам, які безстрашно боронили українську історію і культуру, нехтуючи власним життям. У відбудованій монастирській дзвіниці створено Музей історії Михайлівського Золотоверхого монастиря, в якому виставлено вже цілком реальні

експонати, пов'язані з його історією, зокрема шиферний рельєф зі святим воїном, виявлений при розкопках монастиря в 1998 року — вже третій такий рельєф, знайдений на цій території. У цьому музеї експонується і група фрескових фрагментів, повернутих з Ермітажу (іл. 21), вони також справжні історичні об'єкти, які колись прикрашали справжні стіни справжнього собору (іл. 2). Але в певному сенсі ці фрески є символами також, бо вони лиш незначна частка тієї спадщини Михайлівського Золотоверхого собору, яка сьогодні лишається в Російській Федерації. Ця частка ніколи не замінить відділу мистецтва Київської Русі, створеного 1937 року в Державному Українському музеї його першим директором Пимом Рудяковим. Сучасний Національний художній музей України відділу мистецтва Київської Русі не має, оскільки цей відділ було ліквідовано в Українському музеї через півроку після створення київським сатрапами московської влади, після чого фонди музею пограбували. У нинішніх критично скрутних умовах ніхто не скаже, коли народ України матиме змогу по-справжньому зайнятися поверненням відібраної у нього культурної спадщини. Але ми певні, що рано чи пізно такі часи настануть, і повернення відбудеться з правовою оцінкою усіх актів вандалізму та культурного мародерства, які стосовно народу України в ХХ столітті були особливо жорстокими і цинічними.

Література

1. Акт 10 вересня 1938 // Національний художній музей України. АФД. Оп. 1. Од. зб. 133. Спр. № 8/142. Арк. 94, 94зв.
2. Відкриття в м. Києві Українського державного музею // Молодняк. 1937. № 4. С. 140–141.
3. Директору Музейного городка від [1936 р.] // Національний художній музей України. ДАФ № 99. Оп. 1. Од. зб. 117. Арк. 5.
4. Договір на снятие фресок в бывшем Михайловском монастыре в Киеве / публ. док. В. Карпенко // Пам'ятки України. 1999. № 1. С. XXV.
5. Документи Політбюро ЦК КП(б)У / публ. док. О. Рибалко // Пам'ятки України. 1991. № 2. С. 49, 50.
6. Знос Михайлівського монастиря // Більшовик. 1937. 19 серпня. С. 3.
7. Із листування наркома В. Затонського / публ. док. О. Рибалко // Пам'ятки України. 1989. № 1. С. 41–44.
8. Каленіченко Л. Державний Український музей // Соціалістичний Київ. 1937. № 5. С. 17–23.
9. Коренюк Ю., Кот С. Мозаїки та фрески Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. Сучасний стан мистецької спадщини // Пам'ятки України. 2007. № 1. С. I–XXXVIII.
10. Коренюк Ю. З історії нереалізованого проекту 1934 «Урядовий центр замість Михайлівського Золотоверхого» // Музейний провулок. 2010. № 1. С. 16–29.
11. Коренюк Ю. Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору: Каталог. Київ: АДЕФ-Україна, 2013. 204 с.
12. Коренюк Ю. Маловідомі документи періоду демонтажних робіт у Михайлівському Золотоверхому соборі (Звіт Д. Кіпліка за результатами демонтажу фресок) // Славистична збірка. Київ: Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 2017. Вип. III. С. 114–167.
13. Кот С. Один рік з історії Державного Українського музею (1937–1938): від відкриття до розгрому // Матеріали ювілейної наукової конференції. Національний художній музей України. Київ: [б. в.] 1999. С. 28–31.
14. Кот С., Коренюк Ю. Михайлівські пам'ятки в російських музеях // Пам'ятки України. 1999. № 1. С. 63–82.
15. Кот С., Коренюк Ю., Себта Т. Привласнення і реституція // Пам'ятки України. 1999. № 1. С. XXVI–XXVIII.
16. Кот С., Коренюк Ю. Спадщина Михайлівського собору в Третьяковській галереї: версії і документи // Пам'ятки України. 2004. № 2. С. 2–19.
17. Кот С. Повернення і реституція культурних цінностей у політичному та культурному житті України (XX — поч. XXI ст.). Київ: Інститут історії України НАН України, 2020. 1020 с.
18. Макаренко Д. Є. Микола Омелянович Макаренко. Київ: Наукова думка, 1992. 168 с.
19. Мемуари Павла Юкіна. 40 лет моей работы // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Київ: Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 2013. Вип. III. С. 345–371.
20. Переписка с мастерской мозаики по вопросу сосредоточения памятников мозаики в музее за 1937 г. // Національний художній музей України. ДАФ № 99. Оп. 1. Од. зб. 129. Арк. 1, 1 зв.

21. Переписка с Украинским управлением по делам искусств при СНК УССР и частными лицами об экспозиции за 1936 г. // Національний художній музей України. ДАФ №99. Оп. 1. Од. зб. 117.
22. Повстенко О. Мозаїки і фрески Михайлівського (Дмитрівського) монастиря у Києві // Українське мистецтво: Альманах II. Мюнхен: Українська Спілка Образотворчих Мистецтв, 1947. С. 2–13.
23. Список экспонатов, выделенных из музеев Киева для экспозиции в музее Украинского искусства в 1936 году //

- Національний художній музей України. ДАФ №99. Оп. 1. Од. 125. Арк. 1, 1зв.
24. Стенограмма заседания Комитета по исследованию Михайловского монастыря 14 сентября 1934 г. / публ. док. В. Карпенко // Пам'ятки України. 1999. № 1. С. XVIII–XXIII.
25. Фролов В. Робочий щоденник зняття і консервації мозаїк Михайлівського монастиря в Києві // Пам'ятки України. 1990/1991. №4/1. С. 35–39; 1991. №2. С. 48–49.

References

- Akt 10 veresnia 1938 roku (1938). [Act of September 10, 1938]. *Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy*, AFD, Description 1, Storage unit 133, Case No. 8/142, Sheet 94, 94 reverse [in Ukrainian].
- Dyrektoru Muzeinoho horodka vid [1936] (1936). [To the Director of the Museum Town from 1936]. *Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy*, DAF №99, Description 1, Storage unit 117, Sheet 5 [in Ukrainian].
- Frolov, V. (1990/1991). Robochiy shchodennyk zniattia i konservatsii mozaik Mykhailivskoho monastiria v Kyievi [Work diary of the removal and conservation of mosaics of the Michael's Monastery in Kyiv]. *Pamiatky Ukrainy*, 1/4, 35–39; 2, 48–49 [in Ukrainian].
- Karpenko, V. (Ed.). (1999). Dogovor na sniatie fresok v bivshem Mykhailivskom monastire v Kyeve [Contract for the removal of frescoes in the former Michael's Monastery in Kyiv]. *Pamiatky Ukrainy*, 1, XXV [in Russian].
- Karpenko, V. (Ed.). (1999). Stenohramma zasedania Komyteta po yssledovaniyu Mykhailovskoho monastiria 14 sentiabria 1934 hoda [Transcript of the meeting of the Committee for the Study of the Mykhailo Monastery on September 14, 1934]. *Pamiatky Ukrainy*, 1, xviii–xxiii [in Russian].
- Kalenichenko, L. (1937). Derzhavnyi Ukrainyskyi muzei [State Ukrainian Museum]. *Socialistichnyi Kyiv*, 5, 17–23 [in Ukrainian].
- Korenyuk, Yu. (2010). Z istorii nerealizovanoho proektu 1934 "Uriadovyi tsentr zamist Mykhailivskoho Zolotoverkhoho" [From the history of the unrealized project of 1934 "Government center instead of Michael's Golden-Domed Cathedral"]. *Muzeinyi provulok*, 1, 16–29 [in Ukrainian].
- Korenyuk, Yu. (2013). *Mozaiky Mykhailivskoho Zolotoverkhoho soboru. Katalog* [Mosaics of Michael's Golden-Domed Cathedral. Catalog]. Kyiv: ADEF-Ukraina [in Ukrainian].
- Korenyuk, Yu. (2017). Malovidomi dokumenty periodu demontazhnykh robit u Mykhailivskomu Zolotoverkhomu sobori (Zvit D. Kiplika za rezultatamy demontazhu fresok) [Little-known documents from the period of dismantling works in Michael's Golden-Domed Cathedral (Report by D. Kiplik on the results of the dismantling of frescoes)]. In *Slavistychna zbirka, III* (pp. 114–167). Kyiv: Instytut ukrainskoi arkhoeohrafi ta dzhereloznavstva im. M. S. Hrushevskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Korenyuk, Yu., & Kot, S. (2007). *Mozaiky ta fresky Mykhailivskoho Zolotoverkhoho soboru v Kyievi. Suchasnyi stan mystetskoi spadshchyny* [Mosaics and frescoes of St. Michael's Golden-Domed Cathedral in Kyiv. The current state of the artistic heritage]. *Pamiatky Ukrainy*, 1, i–xxxviii [in Ukrainian].
- Kot, S. (1999). Odyn rik z istorii Derzhavnogo Ukrainskoho muzeiu (1937–1938): vid vidkryttia do rozghromu [One year in the history of the State Ukrainian Museum (1937–1938): From opening to destruction]. In *Materialy yuvileinoi naukovoï konferentsii. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy* (pp. 28–31). Kyiv: [n.p.] [in Ukrainian].
- Kot, S. (2020). *Povernennia i restytutsiia kulturnykh tsinnosti u politychnomu ta kulturnomu zhytti Ukrainy (XX–XXI st.)* [Return and restitution of cultural values in the political and cultural life of Ukraine (20th–21st centuries)]. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Kot, S., & Korenyuk, Yu. (2004). Spadshchyna Mykhailivskoho soboru v Tretiakovskii halerei: versii i dokumenty [The legacy of Michael's Cathedral in the Tretyakov Gallery: Versions and documents]. *Pamiatky Ukrainy*, 2, 2–19 [in Ukrainian].
- Kot, S., & Korenyuk, Yu. (1999). Mykhailivski pamiatky v rosiyskykh muzeiakh [Michael's monuments in Russian museums]. *Pamiatky Ukrainy*, 1, 63–82. [in Ukrainian].
- Kot, S., Korenyuk, Yu., & Sebta, T. (1999). Pryvlasnennia i restytutsiia [Appropriation and restitution]. *Pamiatky Ukrainy*, 1, xxvi–xxviii

- [in Ukrainian].
- Makarenko, D. (1992). *Mykola Omelianovych Makarenko* [Mykola Omelyanovych Makarenko]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Memuari Pavla Yukyna. 40 let moei raboti (2013). [Memoirs of Pavel Yukin. 40 years of my work]. In *Sofia Kyivska: Vizantiia. Rus. Ukraina* (Vol. 3, pp. 345–371). Kyiv: Instytut ukrainskoi arkhoeohrafi i ta dzhereloznavstva im. M. S. Hrushevskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Perepyska s masterskoi mozaiky po voprosu sosredotocheniya pamiatnykov mozaiky v muzee za 1937 h. (1937). [Correspondence with the mosaic workshop on the issue of the collection of mosaic monuments in the museum for 1937]. *Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy*, DAF No. 99, Description 1, Storage unit 129, Sheet 1, 1 reverse [in Russian].
- Perepyska s Ukraynskym upravleniem po delam yskusstv pry SNK USSR y chastnyimi lytsamy ob ekspozytsyy za 1936 hod. [Correspondence with the Ukrainian Department of Arts at the SNK of the Ukrainian SSR and private individuals about the 1936 exhibition]. (1936). *Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy*, DAF No. 99, Description 1, Storage unit 117 [in Russian].
- Povstenko, O. (1947). *Mozaiky i fresky Mykhailivskoho* (Dmytrivskoho) monastyria u Kyievi [Mosaics and frescoes of Michael's (Dmitry's) Monastery in Kyiv]. In *Ukrainske mystetstvo: Almanakh, II*, 2–13. Miunkhen: Ukrainska Spilka Obrazotvorchykh Mysttsiv [in Ukrainian].
- Ribalko, O. (Ed.). (1989). Iz lystuvannia narkoma V. Zatonskoho [From the correspondence of People's Commissar V. Zatonsky]. *Pamiatky Ukrainy*, 1, 41–44 [in Russian].
- Ribalko, O. (Ed.). (1999). Dokumenty Politbiuro TsK KP(b) U [Documents of the Politburo of the Central Committee of the KP(b)U]. *Pamiatky Ukrainy*, 2, 49–50 [in Russian].
- Spysoek ekspонатov, vydelennykh yz muzeev Kyeva dlia ekspozytsyy v muzee Ukraynskoho yskusstva v 1936 hodu (1936). [List of exhibits selected from the museums of Kyiv for exposition in the Museum of Ukrainian Art in 1936]. *Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy*, DAF No. 99, Description 1, Storage unit 125, Sheet 1, 1 reverse [in Russian].
- Vidkryttia v m. Kyievi Ukrayinskoho derzhavnoho muzeiu (1937). [Opening of the Ukrainian State Museum in Kyiv]. *Molodniak*, 4, 140–141 [in Ukrainian].
- Znos Mykhailovskogo monastiria (1937, August 19). [Demolition of Michael's Monastery]. *Bilshovik*, 3 [in Ukrainian].

Yuriy Korenyuk Yu., Shalynskyi I.

Artistic Heritage of St. Michael's Golden-Domed Cathedral and the Present

Abstract. In February 1934, the Politburo of the Central Committee of the Communist Party (Bolsheviks) of Ukraine adopted a resolution on the construction of government buildings in Kyiv, due to the transfer of the capital of the Ukrainian Soviet Socialist Republic from Kharkiv to Kyiv. To clear space for the construction, it was decided to demolish St. Michael's Golden-Domed Monastery and its cathedral (1108–1113). Before the demolition of the cathedral, its mosaics and frescoes were removed from the walls. The State Tretyakov Gallery in Moscow immediately expressed interest in acquiring part of these artifacts but was refused by the Kyiv authorities. In 1937, an exhibition of the State Ukrainian Museum was opened in Kyiv, which included a section on the art of Kyivan Rus and featured the mosaics and frescoes from St. Michael's. That same year, the first director of the Ukrainian Museum was repressed, and in the following year, part of the St. Michael's artifacts were sent from the Ukrainian Museum to Moscow for a temporary exhibition. However, after the exhibition closed, all of them were transferred to the Tretyakov Gallery. During World War II, nearly all the frescoes and small mosaic fragments from St. Michael's that remained in Kyiv were taken to Germany. After the war, only part of the looted frescoes were returned to Kyiv, while others were distributed among museums in Novgorod and Leningrad. In the late 1990s, at Ukraine's initiative, a bilateral commission of Ukrainian and Russian experts was established to facilitate the restitution of the artistic heritage of St. Michael's Golden-Domed Cathedral held in museums in the Russian Federation. Between 2001 and 2004, the commission succeeded in returning a group of frescoes from the State Hermitage Museum in St. Petersburg to Ukraine. After that, the commission ceased its activities.

Keywords: St. Michael's Golden-Domed Cathedral, mosaic, fresco, slate relief, State Ukrainian Museum, National Preserve "Sophia of Kyiv", State Tretyakov Gallery, restitution.

Стаття надійшла до редакції 10.02.2025

Руслан Лубинський

аспірант кафедри теорії та історії мистецтва Національної
академії образотворчого мистецтва і архітектури

e-mail: kameradrus@gmail.com

Ruslan Lubinsky

postgraduate student, Department of Theory and History
of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture

orcid.org/0000-0001-7671-0867

Експертиза й проблеми атрибуції картини «Коронування терновим вінцем»

(колекція Львівської національної галереї мистецтв
імені Бориса Возницького)

Examination and Attribution Challenges of the *Crowning With Thorns* Painting (Collection of the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery)

Анотація. У межах поточного дослідження надано комплексний науковий звіт за результатами техніко-технологічної експертизи картини «Коронування терновим вінцем» із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького, що включала неінвазивні методи дослідження, такі як рентгенографія, інфрачервона рефлектографія, макрозйомка, та інвазивні методи дослідження, а саме: мікрохімічний аналіз та стратиграфія. Здійснено інтерпретацію отриманих результатів, а також інтеграцію їх у ширший атрибуційний контекст, враховуючи застосування порівняльного аналізу отриманих даних зі зразками експертних подібних творів. Це дозволило висунути та обґрунтувати нові гіпотези щодо походження «Коронування терновим вінцем», його авторства й датування. Також завдяки експертизі було виявлено важливі особливості досліджуваного твору мистецтва, які, на нашу думку, мають непересічну цінність для науки, і можуть бути враховані в експертних та мистецтвознавчих дослідженнях українських та іноземних науковців. Окрім того, окреслено деякі аспекти реставраційних втручань та пов'язану з ними проблематику ускладнення експертних досліджень із застосуванням техніко-технологічних методів, та, відповідно, атрибуції досліджуваного твору.

Ключові слова: експертиза живопису, атрибуція, техніко-технологічна експертиза, живопис, Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького.

Постановка проблеми. Картину «Коронування терновим вінцем» із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького атрибуують невідомому майстру кола Мартіна Шонгауера. Така атрибуція логічно випливає з того, що до колекції ЛНГМ картина потрапила з'єднаною з іншим атрибутованим до кола Мартіна Шонгауера твором — «Святі Марія Магдалина, Оділія і Клара» (об'єкт Ж-507а). Проте складно не звернути уваги на той факт, що стилістично і технічно це дуже відмінні один від одного твори.

У радянський період картину «Коронування терновим вінцем» атрибутовували Майстру епітафії Флоріана Вінклера, можливо, безспідставно. Однак наразі Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького експонує об'єкт Ж507-б як атрибутований колу Мартіна Шонгауера. Оскільки нами було проведено комплексну техніко-технологічну експертизу твору, ми отримали змогу

оперувати її даними у питаннях атрибуції картини «Коронування терновим вінцем», не обмежуючись формальними методами. Таким чином, запропоновані нами гіпотези і твердження щодо атрибуції зазначеного твору, на наше переконання, претендуватимуть на достовірність. Окрім того, результати експертизи дають змогу оприлюднити більше інформації про досліджуваний твір.

Аналіз досліджень. Дані про попередні експертні дослідження та реставраційні роботи містяться в архівній підшивці реставраційної документації за 1962–1963 роки архіву Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького [1], де наведено перелік та хронологію досліджень та реставраційних втручань, а також надано оцінку роботі реставратора, стану твору до і після реставраційних втручань. Дотичним до нашого дослідження є праця Маріан В. Ейнсворт, Джошуа П. Воттермана, Тімоті Хазбента, Дороти Магон «Німецький живопис 1350–1600 років



Іл. 1. Об'єкт Ж507-6 у видимому спектрі

у музеї Метрополітен» (2013), де містяться матеріали техніко-технологічних експертиз (зокрема, рентгенограми та інфрачервоні рефлектограми) картин німецьких майстрів пізнього Середньовіччя [9]. Базову інформацію про живопис Майстра епітафії Флоріана Вінклера, зокрема про технічні характеристики його творів, надає музей Штедель (Франкфурт-на-Майні), де зберігаються твори цього майстра — «Мучеництво святого Петра» (інв. № 1537) та «Мучеництво святого Фоми» (інв. № 1538) [6].

Комплексну експертизу німецького живопису XV століття, а саме об'єктів №№ Ж751, Ж507-а, Ж507-б та спроби їхньої атрибуції, ми здійснили в межах наших попередніх досліджень: «Експертиза та проблеми атрибуції “Несіння хреста” із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького» [3]; «Експертиза й проблеми атрибуції картини “Святі Марія Магдалина, Оділія і Клара” (колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького)» [2].

Мета статті: оприлюднити результати техніко-технологічних експертиз картини «Коронування терновим вінцем» із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького; визначити основні проблеми встановлення авторства, автентичності твору та історичного контексту його створення; ґрунтуючись на отриманих даних експертизи, висунути гіпотези щодо уточнення атрибуції твору.

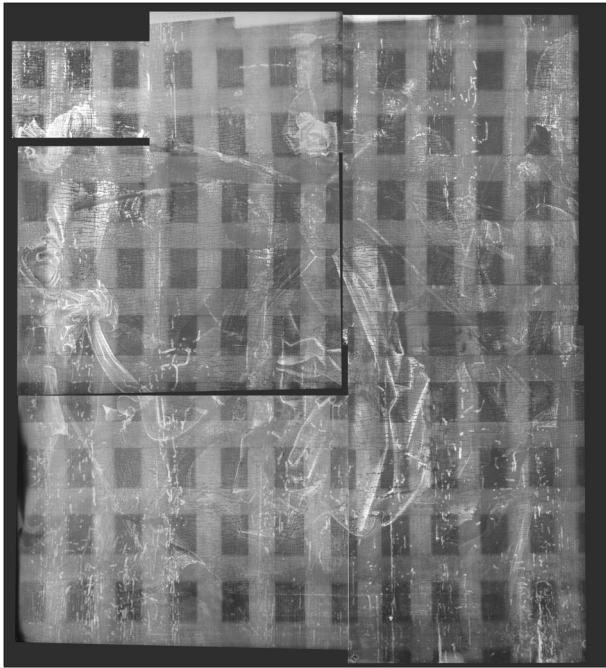
Виклад основного матеріалу. 9–11 лютого 2021 року автор статті, аспірант Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури Руслан Лубинський, за участі наукових співробітників реставраційного відділу Львівської національної

галереї мистецтв імені Бориса Возницького (АНГМ) Інни Дмитрук, Юлії Островської, Олександри Волчак, а також із залученням на комерційній основі експерта Мирослави Друль, здійснив комплексну експертизу трьох робіт із колекції галереї, а саме: «Святі Марія Магдалина, Оділія та Клара» (№ Ж-507-а), «Коронування терновим вінцем» (№ Ж-507-б) і «Несіння хреста» (№ Ж-751). Для експертизи застосовано такі методи: рентгенографія (І. Дмитрук, Ю. Островська, Р. Лубинський), інфрачервона рефлектографія (М. Друль), макрофотозйомка (Р. Лубинський), мікрохімічне та стратиграфічне дослідження (О. Волчак).

Для виконання експертних досліджень використано таке обладнання:

- рентгенограми, отримані за допомогою рентген-апарата МКА (прилад «Реис И»), струм правої трубки — 25 μ А, лівої — 70 μ А, тривалість експозиції — 30 хв;
- інфрачервоні рефлектограми, отримані за допомогою фотокамери Sony F828, світлофільтра F-pro B+W, двох ламп накаливання потужністю 1000W кожна. Зйомка здійснювалася при довжині хвиль 900 nm;
- макрофотозйомка здійснювалася фотокамерою Nikon D60 з використанням об'єктиву Gelios-44M, подовжувальних кілець довжиною 7 мм (2), 14 мм (2), 28 мм (2), сумарна довжина — 98 мм; максимальний масштаб зйомки 2 : 1;
- мікрохімічне та стратиграфічне дослідження здійснені за допомогою мікроскопу MICROmed XS-3330, при збільшенні $\times 40$ та $\times 100$, результати дослідження фіксувалися CCD відеокамерою 5,0 mPix. У мікрохімічному дослідженні використано такі хімічні реактиви, як: розчини натрію гідроксиду, азотної кислоти, калій йодиду, гексаціаноферату (II) калію, селективні барвники — понсо С та судан Б; мікрошліф не виготовлявся, проба вивчалася під різним кутом;
- картографування здійснювалося за допомогою програми Adobe Photoshop CS6; центр координатної сітки — верхній лівий кут.

Оцінка поточного стану на момент проведення експертизи: Картина/твір — олійний живопис на дерев'яній основі (іл. 1), обрізана та зміцнена з тильного боку методом паркетування під час реставраційних робіт 1956 року в реставраційній майстерні Державного Ермітажу. Дерев'яна основа складається з 5 дощок, розміром 11 см, 24 см, 17 см, 12 см та 9 см (відлік зліва направо) [1, с. 2]. Фактичний розмір збереженої живописної поверхні — 75 $\times$ 73 см. Весь живописний шар містить глибокий дрібносітчастий кракелюр. Загальний стан збереженості оригінального живописного шару такий. Достовірно відомо, що у 1962–1963 роках у реставраційній майстерні



Іл. 2. Рентгенограма об'єкт Ж507-6

АНГМ щодо об'єкту Ж507-6 здійснювалися реставраційні роботи з видалення старого потемнілого лаку і поверхневого забруднення, підведення ґрунту у місцях втрат, тонування та лакування. Роботи виконував В. Г. Євдохін [1]. Значне за площею тонування міститься у лівій частині картини за координатами $x -20$, $y -20$, $x -65$, $y -75$, а також по нижньому краю картини. Дрібні втрати також заповнювали у центральній частині картини.

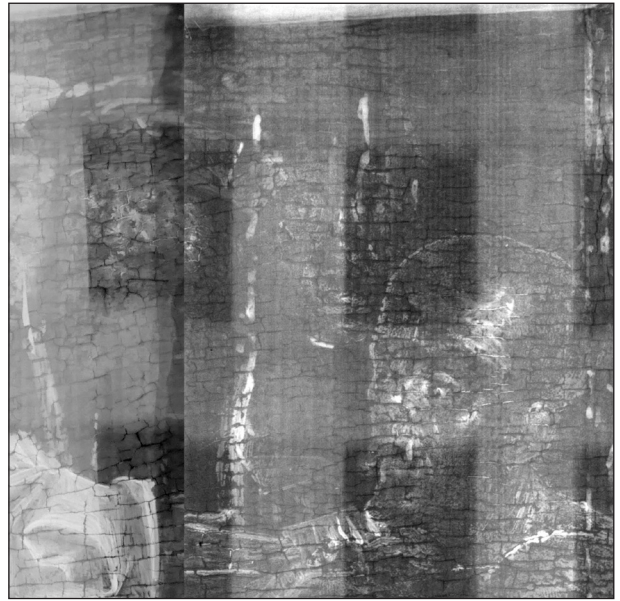
РЕЗУЛЬТАТИ ЕКСПЕРТИЗИ.

Рентгенограма

В основі спостерігаються сліди життєдіяльності комах, особливо уражена ліва нижня частина дошки (іл. 2). Поточної життєдіяльності та присутності личинок, німф або дорослих особин комах не спостерігається. За координатами $x 37$, $y -25$ (обличчя Ісуса), $x 39$, $y -8$, та $x 36$, $y -7$ (двоє персонажів позаду Ісуса) спостерігаються композиційні зміни у положенні голів та облич, здійснені шляхом перекриття поверх шару. Чи є ці перекриття авторськими, чи є більш пізнім записом — достовірно встановити неможливо. За координатами $x-45$, $y 8$ рентгенограма виявила під видимим шаром зображення голову чорта або диявола, виконане, ймовірно, тонким шаром свинцевих білил поверх ґрунту, судячи з рентгенологічної щільності цієї ділянки (іл. 3).

Інфрачервона рефлектограма

Огляд картини у відбитих інфрачервоних променях (іл. 4) дозволяє побачити підготовчий рисунок, який подекуди містить уточнення, що свідчить на користь оригінальності твору. На ділянці з координатами $x -48$, $y -24$ можна спостерігати люмінесценцію



Іл. 3. Рентгенограма за координатами $x 45$; $y -8$



Іл. 4. Інфрачервона рефлектограма об'єкту Ж507-6

фарбового шару, яка не спостерігається на рентгенограмі та не проявляє себе світлим кольором у видимому спектрі, при цьому має високий рельєф на живописній поверхні. Примітно, що це нашарування не було утворене після реставраційного втручання 1962–1963 років, адже фотофіксація процесу реставрації не свідчить про наявність на момент 1962 року очевидних втрат. Достовірно неможливо встановити, чи нашарування є авторським і в який період часу воно могло утворитися.

Макрофотозйомка

Макрофотографії виявилися малоінформативними, нашарування лаку та дрібносітчастий кракелюр значно ускладнюють аналіз фактури живопису. Особливо цікавий декоративний елемент німбу Ісуса,

який можна спостерігати за координатами $x = -37$, $y = -19$, згаданий у наших попередніх дослідженнях [2].

Мікрохімічне дослідження

Для дослідження було відібрано проби з двох ділянок твору: з ділянки білого кольору — проба № 1 та з ділянки червоного кольору — проба № 2. У результаті мікрохімічного дослідження проби № 1 визначено, що до її складу входять свинцеві білила, які, як відомо, були майже єдиним білим пігментом олійного живопису до середини XIX сторіччя, але й потім широко використовувались до другої половини XX століття. Також на поверхні проби було виявлено білкововмісний шар, який, імовірно, є залишками реставраційного укріплення тваринним клеєм. Унаслідок мікрохімічного дослідження проби № 2 було ідентифіковано червоний пігмент — кіновар, який, як відомо, був поширеним червоним пігментом в живописі до 1930-х років. Було визначено, що в'язивом ґрунту і фарбового шару досліджуваного твору є олія. Отже, сукупність даних, отриманих в результаті досліджень, не дозволяє точніше датувати твір, оскільки знайдені у ньому пігменти є одними з найдавніших і використовувалися до XX століття; при цьому відомо, що олійне в'язиво набуло поширення у західноєвропейському живописі у XV столітті.

З іншого боку, не знайдено і пігментів, що були синтезовані у XVIII — першій половині XX сторіччя. Таким чином, отримані дані не суперечать традиційному датуванню твору XV століттям.

Варто зазначити, що експертиза незначною мірою була ускладнена станом збереженості твору та наявністю пізнього нашарування лаку, вкритого дрібносітчастим кракелюром. За допомогою рентгенограми було виявлено композиційні зміни, здійснені шляхом перемалювання поверх нижнього шару, однак обґрунтовано стверджувати те, що воно є авторським (пентіменті) чи пізнім неавторським, ми не маємо достатніх підстав. За сукупністю вказаних ознак можна погодитися з тим, що об'єкт Ж507-б є оригінальним твором та правомірно датується XV століттям. Однак атрибуція твору до кола Мартіна Шонгауера, наведена Львівською національною картинною галереєю імені Бориса Возницького [3], на наше переконання, потребує ретельної перевірки.

Основні особливості об'єкта Ж507-б, виявлені під час експертизи.

Нам відомо, що об'єкти Ж507-а та Ж507-б надійшли до колекції музею у з'єднаному вигляді 14 грудня 1961 року [1, с. 2]. Проте очевидні відмінності,



Іл. 5. Мікропроби об'єктів Ж507 а та Ж507-б у порівнянні



Іл. 6. Порівняльний аналіз підготовчого рисунка об'єктів Ж507-б, Ж571 із колекції АНГМ та об'єкту 1982.60.34а із колекції музею Метрополітен

що одразу ж проявляються навіть у стилістиці творів, підводять до логічних висновків, що картини були з'єднані штучно, вочевидь, за бажанням когось із попередніх власників обох картин. Об'єкт Ж507-б, можливо, підганяли під необхідний формат (за логікою — під розмір об'єкта Ж507-а) шляхом обрізання країв основи. Про це може свідчити невластивий для середньовічних жанрових сцен вихід зображуваних фігур за формат картини у нижньому лівому куті та праворуч від центру картини. Як уже зазначалося, рентгенограма об'єкту Ж507-б виявила незначні композиційні зміни в положенні голів персонажів на третьому плані, проте насправді цікавою знахідкою стало приховане під видимим шаром зображення чорта або сатани. Зображення диявола — під шаром фарби темного кольору. Композиційно воно не вписується в картину — у видимому спектрі його перетинає лінія арки, в якій розміщені дві фігури, що спостерігають за знущанням над Христом (ймовірно, Понтій Пілат та первосвященик Каяфа). Таким чином, вписування сатани у сюжет картини навіть на початковому етапі (у підмальовку) позбавлене очевидної логіки. Тут також варто зауважити, що лице сатани не міститься у підготовчому рисунку і не ідентифікується на інфрачервоній рефлектограмі картини. Ймовірніше за все, воно було написане білими по ґрунту, після чого перекрито живописними шарами. Причини зображення цього образу і подальше його перекриття залишаються невідомими, однак у цьому випадку напрошуються аналогії з так званими «адописними іконами», існування яких дотепер вважається легендарним, тобто образів зі схованими під живописним шаром або ґрунтом зображеннями чортів, диявола або демонів. Враховуючи наскрізь релігійне та міфологічне світобачення людей середньовіччя, логічно припустити, що їх створювали

з метою зумисної шкоди власнику при здійсненні молитви. Не на користь теорії щодо «адопису» у випадку з об'єктом Ж507-б свідчить і той факт, що картина має очевидний ілюстративний характер, і навряд чи її могли використовувати у молитовних практиках (за винятком того випадку, що зазначений твір у минулому міг бути частиною вітваря). Втім, як уже зазначалося, свідомість людей середньовіччя була підпорядкована релігії, проте водночас і міфології різної генези та забобонам, тому спектр причин, за якими живопис приховує диявольське зображення, може варіювати від шкідництва до коректив художнього задуму або ж своєрідного «жарту» майстра чи його учня.

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПІДГОТОВЧОГО РИСУНКА ОБ'ЄКТА Ж507-б, Ж571 ТА РОБОТИ ЛЮДВІГА ШОНГАУЕРА «ХРИСТОС ПЕРЕД ПІЛАТОМ» ІЗ КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ МЕТРОПОЛІТЕН (ОБ'ЄКТ 1982.60.34А).

У наших попередніх дослідженнях [3] ми зупиняли свою увагу на технічних особливостях Ельзаської школи живопису XV століття, що була представлена братами Шонгауерами та Каспаром Айзенманном, що ймовірно був їхнім учителем, та наводили аргументи, що свідчать на користь належності об'єкта Ж571 («Несіння хреста») із колекції АНГМ авторству Айзенманна, або старшого з братів Шонгауерів — Людвіга.

Оскільки Музей мистецтв Метрополітен виклав у відкритий доступ інфрачервону рефлектограму двобічного твору Людвіга Шонгауера «Христос перед Пілатом»/«Воскресіння», а також раніше ми отримали інфрачервону рефлектограму картини «Несіння хреста» з колекції АНГМ, яку ми схильні атрибутувати до Ельзаської живописної



Іл. 7. Об'єкт Ж507-6 та роботи Майстра епітафії Флоріана Вінклера «Мучеництво святого Петра», «Мучеництво святого Фоми» у порівнянні

школи Шонгауера-Айзенманна, ми вважаємо за необхідне навести стисле порівняння підготовчого рисунка зазначених робіт із підготовчим рисунком об'єкта Ж507-6. У випадку з картинами «Христос перед Пілатом» із колекції музею Метрополітен та «Несінням хреста» із колекції ЛНГМ ми бачимо виразний підготовчий рисунок із композиційними уточненнями та елементами тонування для позначення світлотіньових рішень. Водночас варто звернути увагу, що у творі інв. 1982.60.34а із колекції Музею Метрополітен підготовчий рисунок моделює об'єм завдяки паралельному штрихуванню, натомість автор «Несіння хреста (об'єкт Ж-571)» використовує прийом нахрестного штрихування, з яким, однак, як нам вдалося з'ясувати, Людвіг Шонгауер та його брат Мартін були також добре знайомі» [3, с. 10]. Натомість «Коронування терновим вінцем» демонструє більшою мірою лінійний і менш виразний рисунок, що має очевидно відмінний від двох наведених зразків характер (іл. 6). Це може бути ще одним аргументом не на користь атрибуції об'єкта Ж507-6 до кола Мартіна Шонгауера.

До питання атрибуції «Коронування терновим вінцем» Майстру епітафії Флоріана Вінклера. Тривалий час (за радянських часів) «Коронування терновим вінцем» атрибутували Майстру епітафії Флоріана Вінклера. Така атрибуція не була цілком позбавлена підстав, адже, дійсно, загальна стилістика робіт зазначеного майстра, його манера будувати перспективу, пропорції людської фігури тощо, є доволі подібними до манери Майстра епітафії Флоріана Вінклера. Однак, якщо спробувати виокремити спільні і подібні риси на прикладі відомих робіт Майстра епітафії Флоріана Вінклера, таких як, «Мучеництво святого Петра», «Мучеництво святого Фоми» (іл. 7) та інших, то перше, що звертає на себе увагу — принципово відмінне освітлення, дещо холодніший колорит. Окрім того, Майстер

епітафії Флоріана Вінклера значно впевненіше декодує зображувані фігури, а фон комбінує із пейзажу та золоченого неба. Також варто брати до уваги той факт, що, за даними, наведеними музеєм Штедель (Франкфурт на Майні) [5], Майстер епітафії Флоріана Вінклера застосовував комбіновану техніку (олія та темпера), натомість, як ми з'ясували раніше, «Коронування терновим вінцем» є суто олійним живописом. Таким чином, припущення щодо належності його авторству об'єкта Ж507-6 може бути поставлене під сумнів. Зазначимо, однак, що не можна виключити фактор прямого чи опосередкованого впливу Майстра епітафії Флоріана Вінклера на автора «Коронування терновим вінцем». Цю проблему варто розглянути у перспективі подальших досліджень.

Звертаючись до питання належності автора «Коронування терновим вінцем» до кола Мартіна Шонгауера, варто зауважити, що школа Шонгауера була самодостатньою, з упізнаваною стилістикою та регіональною локалізацією (Кольмар, Ельзас), і нібито не мала точок перетину з Майстром епітафії Флоріана Вінклера, який працював у Вінер Нойштадті (1450–1477) та Відні (1477–1499) [6, с. 28], тому очевидне наслідування Майстра епітафії Флоріана Вінклера, на перший погляд, порушує логіку належності автора «Коронування терновим вінцем» до кола Шонгауера. Однак достеменно відомо, що творчість Мартіна Шонгауера була добре знайома у Вінер Нойштадті, про це свідчить той факт, що інший художник із цього міста — Майстер епітафії Герольта, у своїй «Епітафії Герольта» (1498) фактично повністю запозичив композицію гравюри Мартіна Шонгауера «Смерть Діви Марії», створену між 1470 та 1474 роками [4, с. 71–74].

Висновки.

За сукупністю ознак, виявлених шляхом експертизи, об'єкт Ж507-6 є оригінальним твором

XV століття. Надзвичайно цікавою та цінною для науки знахідкою стало приховане під видимим шаром зображення чорта або диявола, що безперечно розширює наші знання не лише про живопис, але й про культуру Середньовіччя та світогляд тодішніх людей. Атрибуцію твору до кола Мартіна Шонгауера, яку надає Львівська національна картинна галерея імені Бориса Возницького, наразі важко підтвердити, оскільки техніко-технологічна експертиза не виявила достатньо спільних рис із відомими нам зразками майстрів Ельзаської школи живопису XV століття, до якої належав Мартін

Шонгауер. Очевидною є подібність «Коронування терновим вінцем» із колекції ЛГНМ до творів анонімного австрійського майстра, відомого як Майстер епітафії Флоріана Вінклера, однак у межах цього дослідження ми визначили кілька відмінностей, як стилістичних, так і технологічних. Водночас достеменно відомо, що твори Мартіна Шонгауера були відомі майстрам Відня та Вінер Нойштадту, де працював Майстер епітафії Флоріана Вінклера. Утім, цей факт не наближає нас до вирішення проблематики атрибуції об'єкта Ж507-6.

Література

1. Архівна підшивка реставраційної документації за 1962–1963 рр. архіву Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького.
2. Лубинський Р. Експертиза й проблеми атрибуції картини «Святі Марія Магдалина, Одилія і Клара» (колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького) // *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 55. Т. 2. С. 65–70.
3. Лубинський Р. Експертиза та проблеми атрибуції «Несіння хреста» із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 17. Ч. 2. С. 202.
4. Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery. *Crowning with Thorns*. URL: <https://collection-lvivgallery.org.ua/en/works/1575-uvinchannia-ternovym-vintsem> (access date: 08.02.2025).
5. Judit Majorossy—Emese Sarkadi Nagy: *Reconstructing Memory: Reconsidering the Origins of a Late Medieval Epitaph from Wiener Neustadt*. *Acta Hist. Art*. 2019. Vol. 60. P. 71–122.
6. Master of the Winkler epitaph. *Sammlung Städel Museum*. URL: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-martyrdom-of-st-peter> (access date: 08.02.2025).
7. Ainsworth M. W., Waterman J. P., Husband T., Mahon D. *German Paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1350–1600*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013. 376 p.
8. Romanik, Gotik, Renaissance. NÖ Landesmuseum Kunstabteilung. — Katalog I. 1970. S. 28f.
9. Pum-Maderthaner R. *Die Bearbeitung von Kunstauktionen in der Abteilung für bewegliche Denkmale*. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXXII. Heft ¾. 2018. S. 102–107.

References

- Arkhivna pidshyvka restavratsiinoi dokumentatsii za 1962–1963 rr. [Archival compilation of restoration documentation for 1962–1963]. (1962–1963). Archive of the Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery [in Ukrainian].
- Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery. (n.d.). *Crowning with Thorns*. Retrieved from <https://collection-lvivgallery.org.ua/en/works/1575-uvinchannia-ternovym-vintsem>
- Ainsworth, M. W., Waterman, J. P., Husband, T., & Mahon, D. (2013). *German paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1350–1600*. New York, NY: Metropolitan Museum of Art.
- Lubynskyi, R. (2020). Ekspertyza ta problemy atrybutsii “Nesinnia khresta” iz kolektsii Lvivskoi natsionalnoi halerei mystetstv imeni Borysa Voznytskoho [Expertise and attribution issues of “Carrying the Cross” from the collection of the Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 17(2), 202 [in Ukrainian].
- Lubynskyi, R. (2022). Ekspertyza y problemy atrybutsii kartyny “Sviati Mariia Mahdalyna, Odiliia i Klara” (kolektsiia Lvivskoi natsionalnoi halerei mystetstv imeni Borysa Voznytskoho) [Expertise and attribution problems of the painting “Saints Mary Magdalene, Odilia, and Clare” (collection of the Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 55(2), 65–70 [in Ukrainian].
- Majorossy, J., & Sarkadi Nagy, E. (2019). Reconstructing memory: Reconsidering the origins of a late medieval epitaph from Wiener Neustadt. *Acta Historiae Artium*, 60, 71–122.
- Master of the Winkler epitaph. (n. d.). *The Martyrdom of St. Peter*. *Sammlung Städel Museum*. Retrieved from <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-martyrdom-of-st-peter>
- NÖ Landesmuseum Kunstabteilung. (1970). *Romanik, Gotik, Renaissance* (Katalog I, pp. 28ff.) [in German].

Pum-Maderthaner, R. (2018). Die Bearbeitung von Kunstauctionen in der Abteilung für bewegliche Denkmale [Processing art auctions in the department of movable monuments]. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 72(3–4), 102–107 [in German].

Lubinsky R.

Examination and Attribution Challenges of the Painting *Crowning With Thorns* (Collection of the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery)

Abstract. This research paper presents a comprehensive scientific report on the technical examination of the painting *Crowning with Thorns* from the collection of the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery. The investigation employed a combination of non-invasive methods (X-radiography, infrared reflectography, macro photography) and invasive techniques (micro-chemical analysis, stratigraphy). The author interprets the data obtained and contextualizes it within a broader framework of attribution through comparative analysis with reference studies of similar artworks.

This approach has allowed to formulate and substantiate the new hypotheses regarding the painting's provenance, authorship, and dating. The examination revealed significant features of the artwork that are of exceptional value to art historical research and may inform future studies conducted by both Ukrainian and international scholars.

The paper also discusses past conservation interventions and their impact on the technical examination process, with particular attention to how the complexities of restoration work can influence attribution outcomes when relying on material analysis methods.

Keywords: painting examination, attribution, technical art examination, oil painting, Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2025

Мистецтво під час війни:
Концепції. Символи. Стратегії.

Art in the Time of War:
Concepts. Symbols. Strategies.

Марина Полякова

доктор філософії з культурології, науковий співробітник
відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України

Maryna Poliakova

PhD in Cultural Studies, Research Fellow, Department
of Theory and History of Culture at the Modern Art
Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: capibara73@gmail.com | orcid.org/0000-0003-3379-0347

Саркастична деколонізація: переосмислення російської культурної спадщини в українському мистецтві під час війни

Sarcastic Decolonization: Rethinking Russian Cultural Heritage in Ukrainian Art During the War

Анотація. Розглянуто «скасування» російської імперської та радянської спадщини засобами образотворчого мистецтва як актуальну тенденцію деколонізації української культури. Акцентовано увагу на використанні сарказму та інших форм сміхової культури як інструментів критики й десакралізації російської культури, що довгий час домінувала в українському культурному просторі. На прикладі творчості сучасних художників Ігоря Гусева, Стаса Жалобнюка, Віталія Кравця, Іллі та Олександри Чичканів показано засоби переосмислення колоніальної спадщини у художніх творах, що поєднують естетичну провокацію і політичну рефлексію. Окрему увагу приділено історії формування в українському культурному просторі таких естетичних уподобань, які сприяли репутації російського мистецтва як еталонного. Аргументовано, що «скасування» «високих взірців» російської культури (літератури, живопису, казок) є актом культурного очищення, нагальна потреба в якому виникла через збройну агресію Росії 2022 року. Дослідження має міждисциплінарний характер, поєднує методи соціології, культурології та мистецтвознавства і пропонує новий ракурс осмислення антиколоніальних процесів в Україні в умовах війни.

Ключові слова: деколонізація культури, культурна спадщина, українське мистецтво, сміхова культура, cancel culture, культура скасування.

Постановка проблеми. Деколонізація є складним процесом, що охоплює різні сфери: політичну, економічну, освітню, культурну... Деколонізація культурної сфери передбачає виявлення та подолання у національних культурах імперіалістичних та колоніальних дискурсів, одночасно з переосмисленням, віднайденням, створенням дискурсів національних, притаманних культурі народу, або культурам кількох народів, що утворюють націю. Для України, яка не одне століття перебувала під впливом російської культури й пережила тотальну русифікацію в останні десятиліття існування Радянського Союзу, сьогодні, під час війни, важливими культурними викликами є усвідомлення сутності російського культурного колоніалізму та розробка стратегій боротьби з його впливами. Завдання цієї наукової розвідки — розглянути приклади «скасування» російської культурної спадщини в сучасному українському образотворчому мистецтві.

Мета статті — проблематизація впливів російського культурної спадщини (насамперед літератури та образотворчого мистецтва) на українську і ставлення українців до російської культури в ретроспективі

та під час російсько-української війни; виявлення проявів cancel culture щодо російської спадщини в сучасному українському мистецтві; аналіз деколонізаційних дискурсів у творчості художників Ігоря Гусева, Стаса Жалобнюка, Віталія Кравця, Іллі та Олександри Чичканів через призму сміхової культури.

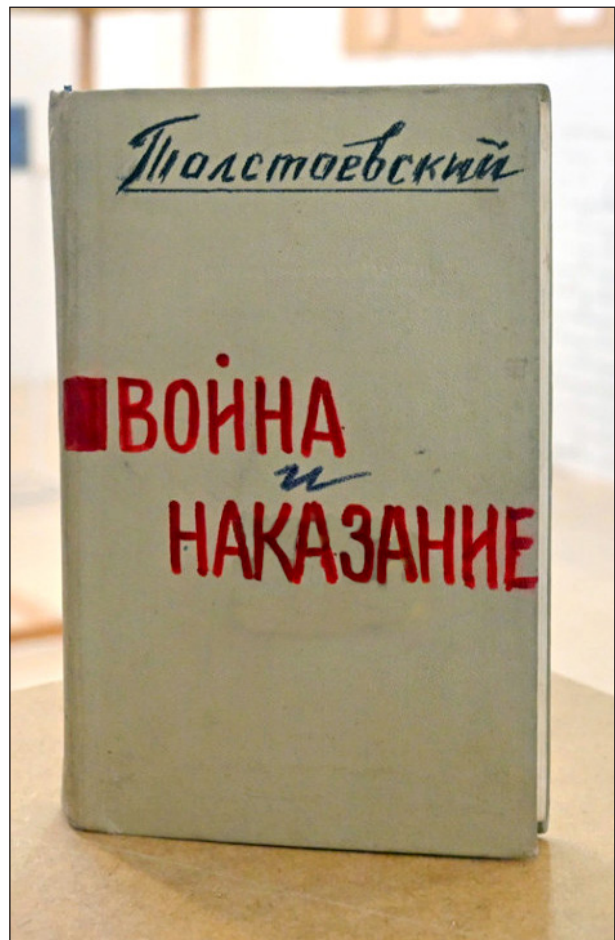
Аналіз останніх досліджень і публікацій. Статтю створено на перетині таких дисциплін, як соціологія, теорія культури та мистецтвознавство. Проблематика охоплює, перш за все, деколонізацію української культури під час російсько-української війни. У західному науковому полі дослідження імперіалізму, постколоніалізму, антиколоніалізму та деколонізації мають довгу традицію (Henri Grimal, Albert Memmi, Muriel Evelyn Chamberlain, Leela Gandhi, Homi K. Bhabha, Robert J. C. Young, Partha Chatterjee, Britta Timm Knudsen, Jan C. Jansen, Madina Tlostanova, Nigel Biggar, Johanna Turunen, Bruno Brulon Soares та ін.), хоча концептуального осмислення Російської Імперії та СРСР як колоніальних держав там не відбулося [8, с. 46]. Для українського наукового поля вказані напрями досліджень є доволі новими та перспективними.

Зазначимо, що після набуття незалежності, тобто у період постколоніалізму, розгорнулися дискусії стосовно того, була Україна *колонією* (адже українці вплинули на російську політику, науку, літературу, мистецтво та інші сфери й посідали високі місця в державній ієрархії) чи *окупованою територією*, та які особливості мав статус України у складі Російської Імперії та Радянського Союзу [8, с. 46–48].

Якщо раніше українські науковці, згідно зі змінами у законодавстві та суспільними запитами, осмислювали декомунізацію, то від 2022 року з'являється все більше публікацій про дерусифікацію та особливо деколонізацію української культури, хоча розвідки поки що обмежуються малими формами (Олег Бажан, Поліна Герчанівська, Людмила Мельничук, Ігор Пустовойт, Галина Скляренко, Ольга Гомілко та ін.). Одна з найновіших науково-популярних праць — книжка «Art in Ukraine: Between Identity Construction and Anti-Colonial Resistance» за редакцією Світлани Бедаревої, яку присвячено дослідженню особливостей ідентичності та перспективам деколонізації українського мистецтва. До неї увійшли статті Катерини Ботанової, Іллі Левченка, Аліси Ложкіної, Джессіки Зихович та інших авторів [5].

Українська сміхова культура, про яку йдеться у статті, особливо яскраво проявилася під час найстрашнішого випробування, великої війни, — у літературі, піснях, блогосфері (мемах, дописах), образотворчому мистецтві (насамперед плакатах і політичній карикатурі) [14, с. 73–74]. Це дає право дослідникам говорити про «деколонізацію гумором». Гумор (часто чорний) української війни став маркером, за яким розрізняють своїх і чужих, тому що, за Іриною Грідіною, «інтерпретація гумору, як жодне інше культурне явище, вимагає “спільних знань”» [9, с. 423]. Прояви сміхової культури в українському мистецтві 1960–2000-х років вперше дослідила філософія і художниця Ольга Петрова в монографії «Сміх, автор, твір: з української візуальності 1960–2000-х», вона ж задала перспективу культурологам, зазначивши, що «як цілісне та яскраве явище “сміх” в творах художників середини ХХ — початку ХХІ ст. очікує на аналітичне дослідження» [12, с. 30]. Одним із провідних дослідників гумору в українській літературі є літературознавець Ростислав Семків. Міркуючи про еволюцію гумору впродовж років великої війни, він говорить: «Від початку було креативне приниження ворога. <...> Креативне приниження противника робить його плюгавішим, упослідженим, а потім виявляється, що він таким і є. <...> З іншого боку, гумор зараз частково перетворюється в гірку іронію в багатьох випадках, тому що дуже багато смертей, втрат і жертв» [15].

Нарешті, ще один змістовний блок статті пов'язано з так званою cancel culture, культурою скасування, яка є новим соціокультурним



Іл. 1. Ігор Гусев. «Толстоевский. Война и наказание». Фото: О. Синельникова.

феноменом. Виникла cancel culture у середині 2010-х як соціальний флешмоб «MeToo» («Я теж») проти сексуального насильства, що розпочався після викриття неадекватної сексуальної поведінки кінопродюсера Гарві Вайнштайна. В наступні роки під удар cancel culture (суспільного ostracizmu) потрапили деякі відомі люди за певні вчинки та висловлювання. Повномасштабне вторгнення Росії в Україну 2022 року спровокувало раніше небачений прояв cancel culture — спрямований уже не на окремих персон, а на російську культуру загалом. Одним із наслідків його стало те, що українська культура виступила з тіні російської як самостійний, оригінальний, цілісний феномен. До публічної дискусії щодо «скасування» російської культури долучилися філософ і письменник Паскаль Брюкнер, русист Кевін М. Ф. Платт, спеціаліст з економіки культури Тайлер Ковен, дослідник історії СРСР Гіроакі Куромія та інші західні інтелектуали, які намагалися розібратися у запутаних російсько-українських стосунках [18, с. 263–265]. Для внутрішнього простору України «кенселінг» російської культури сьогодні є, з одного боку, питанням вирішеним, з іншого — приводом для дискусій у межах деколонізаційних студій. У творчості художників,



Іл. 2. Ігор Гусев. «Пакет да любовь». Серія «3 world war 2022».

про яких йдеться у статті, cancel culture виражається не в ігноруванні російської культури — вони як раз із нею працюють, — а в її деконструванні, викритті непроговорених сенсів, позбавленні «сакрального» ореолу, знеціненні через сміх.

Виклад основного матеріалу. У контексті повномасштабної війни Росії проти України деколонізаційні практики стали дієвим інструментом культурного спротиву. Деколонізація культури передбачає, зокрема, ревізію музейних експозицій, бібліотечних фондів, монументальних об'єктів у просторі міст і сіл, підтримку розвитку українського книговидавництва [3]. Деколонізацію культури України ускладнює те, що для великої кількості українців, особливо старшого і середнього віку, російська культура (насамперед література, але й образотворче мистецтво, кінематограф, театр тощо) залишається не чужою, а рідною, не нав'язаною, а природною. Спільне радянське культурне поле із центром у Москві сформувало таку ментальність декількох поколінь українців, що виключала можливість бачити інвазивність, чужинність російської культури. «... імперська культура — це не тільки те, що нас пригнічує, те, що нас відводить на маргінеси, але й те, що ми самі сприймаємо за «своє»», — говорить літературознавиця і культурологиня Тамара Гундорова [20].

В останні роки склалася парадоксальна ситуація — одночасне бажання Росії політичного краху і неготовність значного прошарку українського суспільства повністю відмовитися від російсько-радянського культурного продукту. Для певної кількості

громадян України, які на власні очі бачать, що Росія від 2014 року — агресор, страшний ворог, все ж таки російська культура в її дорадянському та радянському варіантах залишається високою, близькою, «своєю». «Матеріальне тіло» російської культурної спадщини залишається у багатьох оселях у вигляді бібліотек, які складаються із творів представників «золотого фонду» російської літератури. Як відомо, в епоху радянського дефіциту якісні книжки доводилося «діставати» або купувати після довгого очікування в чергах, у них вбачали не тільки культурний, але й матеріальний капітал, передавали у спадок. І сьогодні просто позбавитися таких видань тим чи іншим засобом — до прикладу, Україною після 2022 року прокотилася хвиля приймання російських книжок у макулатуру (книгарні пропонували натомість знижку на українські книжки; волонтери спрямовували гроші за макулатуру на потреби ЗСУ тощо) — є дуже болісним рішенням, подібним до відмови від частини свого життя, від власної ідентичності як культурної, начитаної, освіченої людини. Тут варто зазначити, що, згідно зі статистичними даними, у 2024 році утричі частіше купували книжки особи віком 18–27 років, аніж середньостатистичний українець [19]. Це означає, що люди старшого віку набагато менше схильні купувати книжки українською мовою, оригінальні та перекладні, й таким чином осучаснювати свої читачькі практики (неможливо проаналізувати їхні мотивації за відсутністю соціологічної інформації, очевидно, одним із факторів є доволі висока вартість книжок). Те ж стосується радянських фільмів з улюбленими, «рідними» акторами та радянських пісень, що поєднували ефектну мелодійність і зрозумілу наративність, — вони залишаються культурними цінностями для значної кількості українців.

Відмова від російської культури, очевидно, особливо складна для людей, які народилися й виростили за радянських часів, передбачає непростий духовний процес, результат якого — спроможність побачити її колонізаційну природу, переналаштувати індивідуальну оптику, усвідомити механізми, за допомогою яких цю культуру впродовж століть нав'язували Україні. «Коли ми говоримо про відмову від російської літератури, це означає відмовитися від культури і від літератури, яка виконує інституційні, політичні, ідеологічні цілі — імперські понад усе», — наголошує Тамара Гундорова [20]. Ще у грудні 2023 року, згідно з результатами соціопитування, 55 відсотків українців вважали, що твори російських письменників (всіх, або вибірково, за певними критеріями) мають залишитися в українській шкільній програмі. Частка людей, які висловили таку думку, була найбільшою на Сході України та найменшою на Заході, але навіть у західних регіонах категорично проти російської літератури висловилися лише 60 відсотків респондентів. Ставлення

до російських авторів корелювало з віком респондентів. Якщо у віковій категорії «60 років і старші» лише 33,3 відсотка респондентів вважали, що російській літературі не місце у шкільній програмі, то серед респондентів категорії «18–29 років» таку думку підтримувало 45,8 відсотка (що теж, підкреслимо, буквально значить наступне: майже кожна друга молода людина з-поміж опитаних або не могла визначитися, або воліла б залишити російських письменників у шкільній програмі). Споживання російського культурного продукту у різних формах навіть після повномасштабного вторгнення найбільша кількість респондентів, 44,9 відсотка, пояснювала звичкою [10].

Наскільки процес відривання, відмови від російської культури та російської топоніміки є болісним і складним, свідчить хоча б перманентний спротив деколонізації групи одеської інтелігенції. Його апофеоз — лист до ЮНЕСКО «Збережемо культурну спадщину Одеси», в якому, з одного боку, російські бомбардування Одеси названо «неоколоніальними», з іншого, підкреслено, що Александра Пушкіна було заслано до Одеси за «антицарську діяльність», пам'ятник йому названо «культовим» і таким, що — разом із центром міста — перебуває під захистом ЮНЕСКО, а отже, зносити його не можна [16]. Один із підписантів, психолог, викладач і поет Борис Херсонський на своїй сторінці у «Facebook» 2023 року згадував, що організація «Росспівробітництво» (рос. «Россотрудничество») «розвозила пам'ятники Пушкіну по різних країнах, я колись сказав, що вона «мітить Пушкіним» свої більш ніж скромні завоювання», — тобто описував механізм маркування території, на яку Росія прагне поширити впливи, за допомогою культурного продукту. «Але ж Пушкін залишається моїм улюбленим поетом — з відрахуванням кількох віршів», — продовжив Борис Херсонський [6]. У листі до ЮНЕСКО тези про «помічування території» немає, натомість доводиться, що наявність пам'ятників Александру Пушкіну, Івану Буніну, Ісааку Бабелю та іншим свідчить про мультикультурний, мультиетнічний і космополітичний характер Одеси.

Зазначимо, що демонтування пам'ятника Александру Пушкіну в Києві (у колишньому парку імені Пушкіна, зараз Івана Багряного) у листопаді 2023 року — після офіційного дозволу Кабінету Міністрів України на вилучення його з Державного реєстру нерухомих пам'яток культурної спадщини національного значення, — пройшло без відчутного суспільного резонансу. Так само індиферентно кияни поставилися до зникнення погруддя Александра Пушкіна біля Національного транспортного університету у жовтні 2022 року. Зазначимо, що Тамара Гундорова вбачає в Александрі Пушкіні, Фьодорі Достоевському та їм подібних не живі,



Іл. 3. Ігор Гусев. «Опять дВойка». Серія «3 world war 2022».

наповнені змістом символи — для самої сучасної Росії також, — а симулякри, «порожні знаки: імена письменників, назви текстів, які дуже багато хто давно вже не читав або, може, і ніколи не читав. Але ідея про те, що це «велика російська література» (до речі, ніхто у світі так не говорить про самого себе, жодна національна література), масово вкладається в голову, переконуючи, що всі нібито знають ці імена» [20]. «Саркастична деколонізація», не вдаючись до критики власне літературного доробку російських письменників і поетів, наповнює цей символ новими сенсами, — до прикладу, російських загарбників українці прозвали «пушкіністами», і значення слова сьогодні зрозуміло без пояснень.

Про те, що Росія дійсно практикує маркування території за допомогою, не в останню чергу, фігур російських письменників, свідчить хоча б факт, що реконструкцію Донецького академічного обласного драматичного театру у Маріуполі, який зруйнувала 16 березня 2022 року російська бомба, поховавши під руїнами сотні людей, російська окупаційна влада почала з того, що прикрила фасад великими банерами із зображеннями Александра Пушкіна, Льва Толстого, Тараса Шевченка та Миколи Гоголя. У цьому символічному жесті упізнається як практика привласнення через маркування, так і питомий для радянської культурної політики пантеон літераторів, у якому «дозволені» Тарас Шевченко, амбівалентний чи то російський, чи то український Микола Гоголь (а також Іван Франко, Леся Українка та ін.) були все ж таки нижчими за російських письменників, які увінчували



Іл. 4. Ігор Гусев. «Taurussia». Серія «3 world war 2024».



Іл. 5. Ігор Гусев. «Останній день імперії».
Серія «3 world war 2024».

цю ієрархічну піраміду. І у зв'язку з цим, зазначимо, глибоко символічним є перейменування київського парку імені Пушкіна на парк імені Івана Багряного, репресованого літератора, спадок якого був заборонений і забутий за радянських часів, а зараз є надзвичайно популярним. Втім, не можна не визнавати, що дерусифікація у міській топоніміці, знесення пам'ятників та деякі інші аспекти деколонізації залишаються доволі дискусійними й нерідко викликають гучні суспільні реакції.

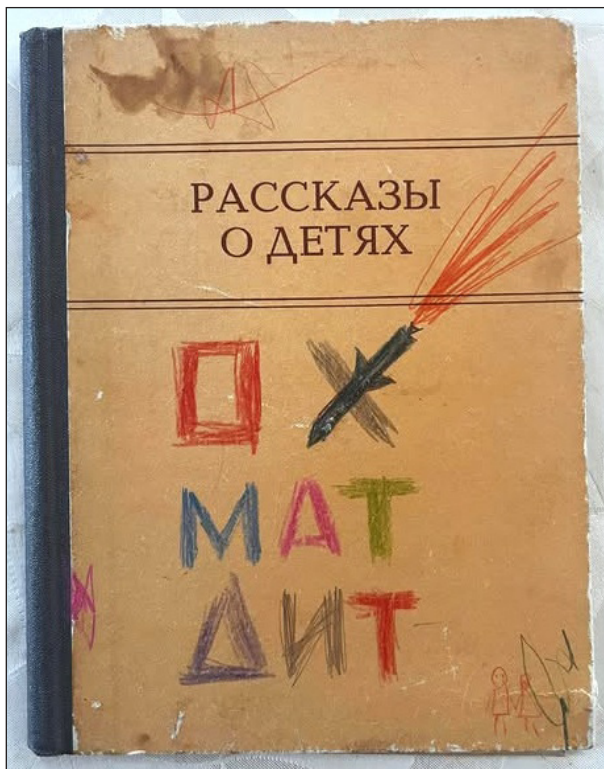
Високі культурні зразки для населення СРСР, і Україна тут не виняток, диктували не лише російська література, а і російське образотворче мистецтво, його реалістичний напрям. Зрозуміло, що, за відсутності альтернативи соцреалізму впродовж 1930–1980-х років, масовий глядач вбачав у реалістичному (фігуративному, наративному) зображенні єдиний можливий варіант образотворчого мистецтва. Проте конкретні механізми формування глядацьких смаків із дитинства не досліджено в українському

науковому полі. Залишаючи це питання для окремої розвідки, тут можна зазначити таке. Кожен конкретний досвід знайомства з мистецтвом описати неможливо, культурні реалії мешканця столиці та малого села непорівнянні; доступ до музеїв, лекцій, виставок, мистецьких альбомів тощо — був значно простіший для мешканців великих міст. Але те, що об'єднувало всіх, незалежно від національності, місця проживання, родинних традицій та статків, — вивчення російської мови та літератури, обов'язкове для дітей всіх республік. Таким чином, однакові, стандартизовані у міністерстві освіти підручники мови й літератури обов'язково потрапляли до рук дітей. Якщо оглянути радянські підручники російської мови та літератури, можна побачити цікаву закономірність. Ілюстративним матеріалом для навчання грамотно писати й красно, правильно говорити — окрім спеціально створених ілюстрацій, — часто були репродукції картин російських художників-реалістів.

До прикладу, у посібнику «Русский язык в картинках» для 2 класу, який використовували для вивчення російської мови у неросійських школах (1977) у темі «Як жили робітники та селяни до Жовтневої революції» використано репродукції картин Владіміра Маковського «Побачення», Васілія Перова «Трійка» та Бориса Іогансона «На старому уральському заводі». За допомогою цих репродукцій пропонувалося «розповісти про життя та працю бідняків та їхніх дітей» [4, с. 34]. У підручниках та посібниках з російської мови й літератури, які використовували і в українських школах, — численні репродукції художників-реалістів часів Російської імперії, передвижників та соцреалістів — як матеріал для написання коротких текстів або складання усних оповідань «за картинками». Можемо виділити певний пантеон найпопулярніших російських митців і творів, з якими були знайомі всі школярі: Іван Шишкін «Жито» та «Ранок у сосновому лісі» (за співавторства Константина Савіцького); Ісаак Левітан «Золота осінь», «Над вічним спокоєм», «Березень»; Олексій Саврасов «Граки прилетіли»; Аркадій Пластов «Фашист пролетів», «Вечеря трактористів»; Фьодор Решетніков «Знову двійка», «За мир»; Александр Герасімов «Після дощу» тощо¹.

Звернення у процесі вивчення мови та літератури до реалістичного російського мистецтва з ранніх років, подання цього мистецтва як канонічного, найкращого (одночасно з відсутністю знання про інші напрями мистецтва ХХ століття), призводило у перспективі до того, що формувався певний тип реципієнта, глядача. Цей глядач вважав саме твори реалістичного

¹ Але зазначимо, що до деяких підручників потрапили й репродукції картин українських «системних» художників, наприклад, «Ранок» Тетяни Яблонської, «Воротар» і «У рідній родині» Сергія Григор'єва. Див.: «Русский язык» для 3 класу (1976, 1979), «Русский язык» для 5–6 класів (1987).



Іл. 6. Ігор Гусев. «Рассказы о детях. Охматдит». Серія «3 world war 2024»

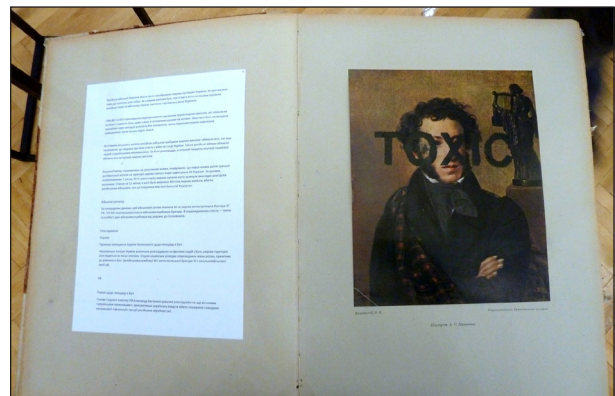
мистецтва «правильними», «зрозумілими», адже за ними можна було скласти оповідь, перетворити візуальне на вербальне. Натомість нефігуративний живопис (або живопис складний, модерністський, «незрозумілий»), який начебто не містить матеріалу для оповіді, який не просто вербалізувати, випадав із фокусу уваги масового глядача.

Розлога інтродукція, в якій проблематизовано: а) впливи російської культури на українську; б) зв'язок російської мови, літератури й реалістичного образотворчого мистецтва; в) інертність, яка заважає значній кількості населення відмовитися від російського культурного продукту навіть під час великої війни, — дозволяє перейти до практичної частини дослідження. Наш об'єкт уваги — українські художники, які працюють над «саркастичною» деколонізацією російської культурної спадщини, а саме російської літератури (у широкому сенсі — мови) та образотворчого мистецтва.

Гумор (чорний гумор, сарказм, сатира, іронія тощо) набув актуальності у художній літературі, блогосфері та сфері візуального (мемах, образотворчому мистецтві) України після 2014 року — згадаймо хоча б «бойовий суржик» або артефакти мистецтва Майдану, в яких сміх поєднався з пафосом внутрішньополітичної та антиколоніальної боротьби. 2022 рік актуалізував сміхову культуру українців, перетворив її на інструмент знущення з росіян, засіб єднання та психотерапевтичну практику. У цьому дослідженні



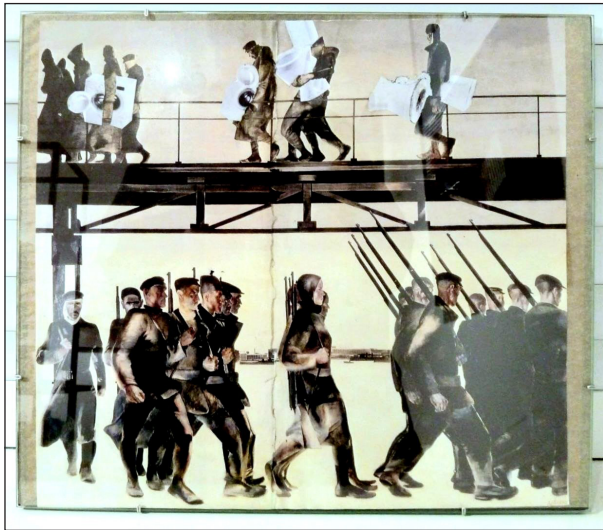
Іл. 7. Ігор Гусев. «Снагость». Серія «3 world war 2024».



Іл. 8. Стас Жалобнюк. З проекту «Потенційно (не)прийнятний контент».

«саркастичної деколонізації» пропонуємо розуміти сарказм як «вид комічного, судження, що в'їдливо висміює зображуване, іронію абсолютної межі», «засіб сатири, призначений для рішучого заперечування об'єкта», наділений «особливим механізмом, що веде до несподіваного вибуху значення». Саркастичне твердження характеризується тим, що «свідомість реципієнта віднаходить екстремальну протилежність, різниця ж між висловленим і тим, що автор насправді має на увазі, співвідноситься з категорією трагічного» [17]. Сьогодні існує низка митців, творчість яких, попри великі стилістичні відмінності, об'єднує критичний підхід до російської культури та намагання тими чи іншими засобами її деконструвати. Серед таких назовемо одеситів Ігоря Гусева та Стаса Жалобнюка, киян Віталія Кравця, Олександру та Іллю Чичканів. У їхніх творах високі зразки російської літератури та російського образотворчого мистецтва, добре знайомі старшим поколінням українців, перетворюються на об'єкт насмішки, — що піддає репутацію російської культури як серйозної та високодуховної.

Ігор Гусев народився 1970 року в Одесі, закінчив Одеське державне художнє училище імені М. Б. Грекова. У 1990-ті, коли українське мистецтво бурхливо змінювалося, почав працювати з відео, перформансами,



Іл. 9. Стас Жалобнюк. З проєкту «Потенційно (не)прийнятний контент».



Іл. 10. Ігор Гусев. «Бояриня Морозова».
Серія «3 world war 2022».

інсталяціями, влаштував мистецькі акції, а напочатку 2000-х повернувся до живопису (і став упізнаваним завдяки прийому «глітч»). Мистецтвознавиця Вікторія Бурлака, досліджуючи творчість Ігоря Гусева, — «головного кітчемана та кітчезнавця української художньої сцени», — акцентувала такі риси, як поєднання «поп-артівського консюмеристського захвату зі трешевою сутністю сучасного мистецтва», «іронічне рефлексування над смаками середовища», намагання постійно переосмислювати й перетворювати на мистецтво те, що «прямо під рукою і спочатку було частиною середовища», провокування хаосу у мізках через змішування «елітарного» та «масового» [7]. 2022 року, на новому етапі розвитку творчості Ігоря Гусева у контексті російсько-української війни, ці засадничі риси його засобу існування у мистецтві стали знову актуальними. Тепер уже як інструмент десакралізації російського культурного продукту.

Від початку повномасштабного вторгнення Росії художник почав створювати серію «3 world war» («Третя світова війна»), багатий матеріал для якої дають репродукції картин російських художників, російська література.

Ідея використати старі книжки, зокрема російсько-радянські, з'явилася під час відвідування знаменитої одеської «барахолки»: «Якось, гуляючи Староконкою, я зупинився біля стосу старих книжок і зрозумів, що вони цілком підходять мені для роботи... Я можу вирвати відповідну сторінку з альбому з мистецтва і нанести зверху потрібний меседж», — розповідає художник. Символічно, що у цьому акті «мистецького ресайклінгу» висока колись література та колекційні альбоми перетворилися спочатку на мотлох, а потім знову на предмети мистецтва, але з радикально зміненими сенсами, адже автор додав «свого роду коментарі до сьогодення, що вражають одночасно дотепністю і болючою актуальністю», абсурд перетворився на емоційну зброю [13].

Роботи, створення яких займало небагато часу, дозволяли Ігорю Гусеву миттєво відреагувати на ті чи інші події, і такий засіб фіксування перебігу війни — мистецтво швидкого реагування, — став дуже поширеним. Значна кількість художників 2022 року перейшла на невеликі формати, змінила фарби на олівці або ручки, працювала швидко і виставляла свої роботи у соцмережах, отримуючи негайну реакцію аудиторії [14, с. 65–69].

«Ми живемо в той час, коли реальність змінюється чи не кожен день. Змінюється і наше ставлення до старих кінофільмів, книг і радянської музики, — говорить Ігор Гусев, пояснюючи підґрунтя своїх робіт і тотальну іронічність творчого методу. — Коли під час війни людина боїться, вона не переможе. А коли сміється з ворога, отримує багато сил і мотивацію, стає в кілька разів кращим воїном» [1].

Роботи із цієї серії було представлено на численних виставках, і сьогодні Ігор Гусев не припиняє своїх експериментів із деконструювання російської та радянської культури.

Ще один одеський художник — Станіслав (Стас) Жалобнюк — народився 1976 року, закінчив живописне відділення Одеського державного театрально-художнього училища імені М. Б. Грекова, почав професійну кар'єру наприкінці 1990-х. Під час повномасштабної війни він також вдався до критичного переосмислення російської культури. Твори Стаса Жалобнюка суворі, затемнені, його сарказм важкий. Для рецепції травми війни й узагалі російського колоніалізму він використовує різні медіа: живопис, графіку, трафаретний друк, колаж, асамбляж, інсталяцію. На відміну від робіт-мемів Ігоря Гусева, де багато іронії, де глядачу залишається простір для самостійних розмислів, у творах Стаса Жалобнюка присутні гасла, мораль (як висновок), прямі звинувачення Росії.

Робота, яку художник представив восени 2022 року у проєкті «Потенційно (не)прийнятний



Іл. 11. Ігор Гусев. «Добрый вечер, мы из России». Серія «3 world war 2022».

контент» (Київ, Галерея протестного мистецтва Музею Майдану), була великою «книжкою» з репродукціями російського портретного живопису, до прикладу, портретами Александра Пушкіна і Єкатеріни Ростопчіної пензля Ореста Кіпренського, перекресленими написами «Тохіс». Поряд було надруковано на аркуші папек ру текст, де описувалося злочини росіян проти мирних мешканців Бучі й вказувалося, що їх вчинила 64 окрема мотострілецька бригада ЗС РФ. Отже, російська культура прямо і недвозначно поєднувалася з військовими злочинами носіїв цієї культури. У тому ж проєкті брала участь робота, в якій автор перетворив картину Александра Дейнеки «Оборона Петрограда» (1928) на дефіляду крадіїв унітазів і пральних машин — під враженням від поголовного мародерства в російській армії.

Порівняймо, цей же резонансний сюжет, але з використанням іншої відомої російської картини — «Бояриня Морозова» Васілія Сурікова, — втілив і Ігор Гусев.

Ще одну паралель між двома митцями знаходимо у переосмислених портретах російських письменників. Гусев і Жалобнюк, незалежно один від одного, використовують навіть схожий художній засіб («операцію на черепі»), аби передати неспроможність маси росіян критично сприймати інформацію, мати свою думку, не довіряти пропаганді.

Роботи Стаса Жалобнюка — контрпропаганда як протидія жорстокості та брехливості ворога й, очевидно, найвиразніший приклад cancel culture стосовно



Іл. 12. Стас Жалобнюк. «Портрет Льва Толстого».



Іл. 13. Стас Жалобнюк. «Портрет Фьодора Достоевського».

російської культурної спадщини. Його вказівний жест спрямовано на винуватців трагедії, представників російської культури перекреслюють слова-гасла «Тохіс», «Danger».

Художник зазначає: «Хочу донести до людей дуже простий, але, на жаль, неочевидний для всіх зв'язок:



Іл. 14. Стас Жалобнюк. Із проекту «Потенційно (не) прийнятний контент». 2022. Фото: Богдан Пошивайло.



Іл. 15. Віталій Кравець. «Дуелянт-реваншист». Серія «Анатомія безхребетних», 2022.

як тільки ти розгортаєш російську книжку, хтось тисне на кнопку пуску ракети, яка нестиме смерть у твої міста та будинки» [21]. Посмертну маску Александра Пушкіна в роботі-асамляжі 2022 року оточують уламки російських снарядів, які автор зібрав після обстрілу центра Одеси. Фізична смерть Пушкіна тут унаочнює символічну смерть російської культури для українців, які потерпають від російської агресії («Russia = death»).

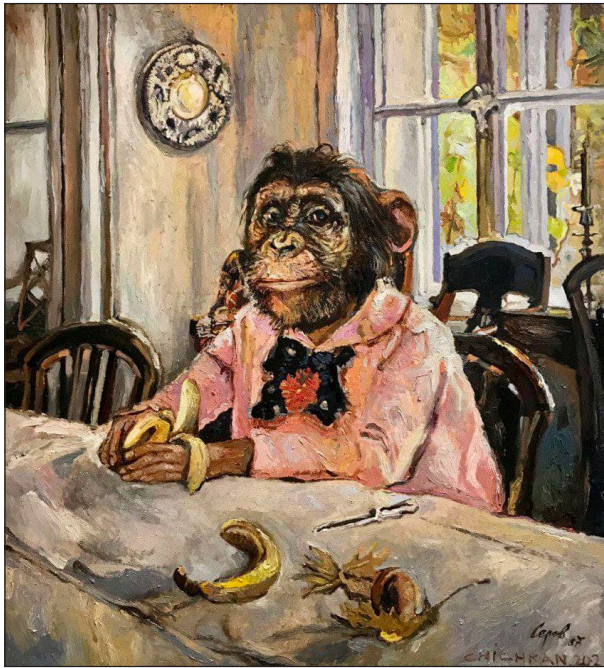
Віталій Кравець народився 1988 року у Львові, художню освіту отримав у Києві, у ДХСШ імені Т. Шевченка і НАОМА. Окрім живопису та графіки, займається сценографією. У липні 2022 року в київській



Іл. 16. Віталій Кравець. «Ізбушка-амфібія». Серія «Анатомія безхребетних», 2022.

галереї «Дукат» він представив резонансний антиросійський проект «Анатомія безхребетних», за яким пізніше видано мистецький альбом. 26 робіт у змішаній техніці (живопис, графіка, колаж) було створено під час повітряних тривог у перші місяці війни, коли художнику довелося виїхати з Києва. Спочатку вони були терапією, сублімацією почуттів розгубленості, страху та злості, а пізніше оформилися в серію, що відверто знущала з росіян, які плакають свого тирана. «Безхребетність — невід’ємна риса тоталітаризму. Диктатор неможливий поза безхребетністю своєї нації, так само і вона неможлива без нього, — зазначав Віталій Кравець. — Безхребетність як визначення, застосоване до наших ворогів, — не лише вдалий каламбур, а й досить точна аналогія до життєвого устрою деяких комах», який не обов’язково примітивний, а може мати складну структуру [2]. Серед інших химерних створінь у цій серії — Александр Пушкін, який шляхом нехитрого каламбуру зі прізвищем перетворився на живу гармату.

В інших роботах серії висміяно символи Росії, такі як самовар і хатинку на курячих ніжках (яку прославила пушкінська казка). Самовар, поставлений на лижі, став «самоходкою», тобто артилерійською самохідною установкою, а хатинка відростила перетинчасту лапу і перетворилася на амфібію. І без того лясний образ оселі Баби Яги (як відомо, Баба Яга — амбівалентний казковий персонаж на межі живого і мертвого світів), стає



Іл. 17. Ілля Чичкан, 2020.

моторошним від усвідомлення, що всю свою культуру й чарівні казки Росія закреслила, почавши війну, випустивши потвор і Смерть у людський світ.

Деконструє російські казки й київський творчий тандем батька і дочки, Іллі та Олександри Чичканів. Ілля Чичкан народився 1967 року у мистецькій родині, чиє коріння — на Кубані. Він брав активну участь у «Новій українській хвилі» кінця 1990-х років, був співзасновником сквоту «Паризька комуна». Багато років Ілля Чичкан експлуатував у віртуозному постмодерному живописі тему мавп-людей, створивши власний напрям «психодарвінізм». 2020 року під час пандемії коронавірусу він розпочав серію «Еволюція шедеврів», — на відомих портретах із колекції московської Третьяковської галереї поставали мавпи («Дівчина з персиками» Валентіна Серова, «Царівна-Лебідь» Михайла Врубеля, «Портрет Фьодора Достоєвського» Васілія Перова, вже згаданий «Портрет Александра Пушкіна» Ореста Кіпренського та ін.).

Ця серія, на відміну від попередніх, вже була більше схожа на політичне висловлювання, оскільки протистояла впливам «русского мира» та примату російської культури. Ілля Чичкан вступив у «гру в знецінення російських святинь — художників, літераторів та Третьяковської галереї як оплоту Золотої доби російського живопису, по-панківськи смішно та безтурботно нівелюючи російську культурну спадщину». Втім, наступна думка журналіста Данила Панімаша, автора цитати, свідчить, що ставлення до російської культури тоді (2021 року) ще не було визначеним, — мовляв, автор одночасно «звертає увагу на великих російських художників, віддаючи їм данину пошани й визнання, виконуючи просвітницьку функцію» [11].



Іл. 18. Ілля Чичкан, Олександра Чичкан, 2023.

Іл. 19. Ілля Чичкан, Олександра Чичкан.
«Оркські народні казки», 2023.

Від 2022 року серія масштабних колажів, розпочата значно раніше, в яких Ілля Чичкан виступає співавтором дочки Олександри (1988 року народження), остаточно розгубила «пошану» і «визнання». У цих великих, технічно довершених «реалістичних колажах» (так називає техніку Олександра), що складаються іноді з десятків тисяч шматочків газет, журналів, обгорток, світлин, знову присутні мавпи — точніше, російські солдати, які унаочнюють вислів «мавпа з гранатою».

У колажах, так густо наповнених символами, що вони нагадують вишукану «гру в бісер» на руїнах цивілізації, — можна впізнати як відомі російські картини (наприклад, «Апофеоз війни» Васілія Верещагіна), так і мотиви російських народних казок. Іван-Царевич перетворюється на величезного орангутанга, гілочкою



Іл. 20. Дмитро Кривонос. Із серії «Terrorussia», 2022.

повзуть колорадські жуки, а в небі майорить гасло «Кашей в Кремле».

Названі вище художники створили, можливо, найяскравіші зразки критичного підходу до російської культури в українському образотворчому мистецтві. Втім, викривають російську культуру й інші митці. До прикладу, Дмитро Кривонос 2022 року створив серію цифрових плакатів «Terrorussia», центральний символ якої — матрешка-ббивця з моторошною байдужою посмішкою.

Висновки. У статті наведено кілька прикладів переосмислення в українському сучасному мистецтві

російської культурної спадщини, яка довго була універсальним засобом нав'язування естетичних і моральних цінностей метрополії колонізованим народам. Бойкотування російської культури в Україні не відбулося ані в 1990-ті, ані навіть 2014 року, попри окупацію значних територій, велику кількість людських жертв і потужну пропагандистську кампанію проти України. Російська література не зникла зі шкільних програм і полиць магазинів, суспільний консенсус щодо неї не сформувався. Лише 2022 року, на високій хвилі деколонізаційного руху, «скасування» російської культури стало адекватною відповіддю на злочини її носіїв.

Швидкість і радикальність деколонізаційного процесу, заклики до «скасування» російської культури у певної частини суспільства викликають заперечення, — можливо, через враження, що відмова від російської культури полишає незаповнені лакуни, знижує загальний культурний рівень. Справді, якщо вбачати у деколонізації не лише позбавлення від культури колонізатора, а і створення нового національного продукту, то cancel culture є лише першим етапом — власне руйнуванням, закресленням того, що нав'язала метрополія. Але паралельно з відмовою від російської спадщини в Україні, без сумніву, збільшується кількість та росте якість національного культурного продукту.

Розглянуто такі прояви cancel culture, як жорстке висміювання російської літератури та образотворчого мистецтва у творчості кількох митців. Не буде перебільшенням сказати, що ці художники десакралізують російську культуру, б'ючи у найболючіші для значної частки українців точки: класичну російську літературу з її найпершими авторитетами та добре знайоме старшому поколінню реалістичне мистецтво. Методи цих художників — доволі прості, з відкритим «саркастичним» інструментарієм, який поєднує зображення і текст (безпосередньо у просторі твору або в його назві) — позбавляють російську культуру ореолу «високого зразка», «еталонності», «сакральності», можливо, краще за розлогі публікації та великі виставкові проекти.

Література

1. Адлер І. «Високоточна любов». Одеський художник візуалізує війну з іронією // Думська. Дата оновлення: 12.08.2023. URL: https://_dumskaya.net/_news/_vysokotochnaya-lyubov-odesskiy-hudozhnik-vizuali-178054/ua/ (дата звернення: 22.03.25).
2. «Анатомія безхребетних». Віталій Кравець // Перша українська платформа краудпаблішингу «Komubook». URL: <https://komubook.com.ua/blog/anatomiya-bezhkhebetnykh-vitaliy-kravets> (дата звернення 19.02.2025).
3. Бажан О. Г. У чому полягає деколонізація в українському публічному просторі в умовах російсько-української війни? // Перелом: війна Росії проти України у часових пластах і просторах минувшини. Діалоги з істориками: у 2-х кн. / упоряд.: Г. Боряк, О. Ясь; відп. ред. В. Смолій; НАН України, Інститут історії України. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2022. Кн. 1. С. 109–111.
4. Баранников І. В., Варковицкая Л. А. Русский язык в картинках. Изд. 5-е. Москва: Просвещение, 1977. Ч. 2. 176 с.
5. Biedarieva S. (Ed.). Art in Ukraine Between Identity Construction and Anti-Colonial Resistance. New York: Routledge, 2024. 204 p. <https://doi.org/10.4324/9781003459873>
6. Борис Херсонський // Facebook. Дата оновлення: 11.09.2023. URL: <https://www.facebook.com/borkhers/posts/pfbid0pjny5NyC75fu3tEUiakUvVuobfok92Rh8mpW2bHfaS->

WiQXG3dvUQuSf3jL39yiPpl (дата звернення: 21.03.2025).

7. Бурлака В. Вкус «кэмп» Игоря Гусева // Персональний сайт Ігоря Гусева. URL: <https://igorgusev.com/vkus-kemp-igorya-guseva/> (дата звернення 12.02.2025).

8. Грабовський С. Україна в СРСР: окупована територія чи колонія? // Українознавчий альманах. 2018. Вип. 23. С. 45–50.

9. Грідіна І., Осіпова З. Деколонізація гумором: як сміхова культура перемагає російські наративи // Проблеми і перспективи поствоєнної розбудови України: матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 7–8 груд. 2023 р. / за заг. ред. М. В. Трофименка; Маріуп. держ. ун-т. Київ: МДУ, 2023. С. 421–425.

10. Опитування проведене Фондом «Демократичні ініціативи» імені Ілька Кучеріва спільно з соціологічною службою Центру Разумкова за підтримки програми МАТРА з 13 по 21 грудня 2022 року // Фонд «Демократичні ініціативи» імені Ілька Кучеріва. Дата оновлення: 10.03.2023. URL: https://_dif.org.ua/_article/_natsionalna-kultura-ta-mova-v-ukraini-zmini-v-gromadskiy-dumtsi-pislya-roku-viyni#_Toc129302261 (дата звернення: 18.03.2025).

11. Панимаш Д. «Вульгаризированное учение Дарвина, пропущенное через Фрейда»: про выставку Ильи Чичкана // Your Art. Дата оновлення: 26.04.2021. URL: https://_supportyourart.com/_stories/_ilya-chychkan/ (дата звернення 19.02.2025).

12. Петрова О. Сміх, автор, твір: з української візуальності 1960–2000-х / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2022. 240 с.

13. Пожидаєва Д. «Безпілотник над імперією». Розмова з війною мовою мистецтв // Антиквар. Дата оновлення: 26.11.2024. URL: <https://antikvar.ua/strong-bezpilotnyk-nad-imperiyeu-rozмова-z-vijnoyu-movoyu-mystetstva-strong/> (дата звернення 13.02.2025).

14. Полякова М. Українське мистецтво 2022–2023 років: рефлексії російсько-української війни // Мистецтво в обороні: Колективна монографія Нац. акад. мистец. України / НАМ України; Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМ України; Ін-т культурології НАМ України; Редкол.: В. Сидоренко (гол.), І. Савчук, Г. Чміль та ін.; Упоряд.: О. Клековкін, І. Кузнецова, М. Черкашина-Губаренко. Київ: Фенікс, 2024. С. 61–83.

15. Ростислав Семків про літературний канон і сміх покотляревськи // Ukraïner. Дата оновлення: 28.02.2025. URL: https://_www.ukrainer.net/_semkiv-literatura-humor/ (дата звернення: 04.03.2025).

16. Salviamo il patrimonio culturale di Odessa // Il Foglio. Дата оновлення: 21.10.2024. URL: https://_www.ilfoglio.it/_esteri/2024/_10/_21/_news/-salviamo-il-patrimonio-culturale-di-odessa—7071816/ (дата звернення: 18.03.2025).

17. Сарказм // Шевченківська енциклопедія: в 6 т. Київ : НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2012. Т. 5: Пе–С. С. 650.

18. Слоневська І. Б., Пірошенко С. Ю. Культура скасування як соціокультурний феномен: українські акценти // Культурологічний альманах. Вип. 4. 2023. С. 262–268. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.4.36>

19. Споживацькі настрої українців у 2024 році // Deloitte. Дата оновлення: 13.03.2025. URL: https://_www.deloitte.com/content/_dam/_assets-zone2/_ua/_uk/_docs/_industries/_consumer/2024/rwd-2024-ua.pdf (дата звернення: 18.03.2025).

20. Сяргі Б. Тамара Гундорова. Культура — це теж влада // Тверезий погляд. Дата оновлення: 25.06.2023. URL: <https://tverezo.info/post/174282> (дата звернення: 11.03.2025).

21. Художник Стас Жалобнюк передав картини до Музею Майдану // Національний меморіальний комплекс Героїв Небесної Сотні — Музей Революції Гідності. Дата оновлення: 15.12.2023. URL: https://_www.maidanmuseum.org/_uk/_node/2698 (дата звернення 17.02.2025).

References

Adler, I. (2023, August 12). “Vysokotochna Liubov”. Odeskyi khudozhnyk vizualizuje viinu z ironieiu [“High-precision love”. Odessa artist visualizes war with irony]. *Dumskaya*. Retrieved from <https://dumskaya.net/news/vysokotochnaya-lyubov-odesskiy-hudozhnik-vizuali-178054/ua/> [in Ukrainian].

Anatomiia bezkhrebetnykh. Vitalii Kravets [“Anatomy of Invertebrates”. Vitaliy Kravets]. *Komubook*. Retrieved from <https://komubook.com.ua/blog/anatomiya-bezkhrebetnykh-vitaliy-kravets> [in Ukrainian].

Barannikov, I., & Varkovitskaya, L. (1977). *Russkii iazyk v kartinkakh* [Russian language in pictures] (5th ed., Part 2) Moscow: Prosveshchenie [in Russian].

Bazhan, O. (2022). U chomu poliahaie dekolonizatsiia v ukrainskomu publicnomu prostori v umovakh rosiisko-ukrainskoi

viiny? [What is decolonization in the Ukrainian public space in the context of the Russian-Ukrainian war?]. In Boriak, H. & Yas, O. (Eds.), *Perelom: viina Rosii proty Ukrainy u chasovykh plastakh i prostorakh mynuvshyny. Dialogy z istorykamy* (Vol. 1, pp. 109–111). Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy [in Ukrainian].

Biedarieva, S. (Ed.). (2024). *Art in Ukraine Between Identity Construction and Anti-Colonial Resistance*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003459873>

Burlaka, V. (n.d.). Vkus “kemp” Ihoria Huseva [The taste of “Camp” by Igor Gusev]. *Ihor Gusev official website*. Retrieved from <https://igorgusev.com/vkus-kemp-igorya-guseva/> [in Russian].

Hrabovskyi, S. (2018). Ukraina v SRSR: okupovana terytoriia chy koloniia? [Ukraine in the USSR: occupied

- territory or colony?]. *Ukrainoznavchyi almanakh*, 23, 45–50 [in Ukrainian].
- Hridina, I., & Osipova, Z. (2023). Dekolonizatsiia humorm: yak smikhova kultura peremahaie rosiiski narytyvy [Decolonization through humor: how laughter culture defeats Russian narratives]. In Trofymenko, M. (Ed.). *Problemy i perspektivy postvoiennoi rozbudovy Ukrainy* (pp. 421–425). Kyiv: MDU [in Ukrainian].
- Hundorova, T. (2023, June 25). Kultura—tse tezh vlada [Culture is also power]. *Tverezyi pohliad*. Retrieved from <https://tverezo.info/post/174282> [in Ukrainian].
- Khersonskiy, B. (2023, September 11). *Facebook*. Retrieved from <https://www.facebook.com/borkhers/posts/pfbid0pjny5NyC75fu3tEUiakUvVuobfok92Rh8mpW2bHfaSWiQXG3dvUQuSf3jL39yiPpl> [in Russian].
- Khudozhnyk Stas Zhalobniuk peredav kartyny do Muzeiu Maidanu. (2023, December 15). [Artist Stas Zhalobniuk donated paintings to the Maidan Museum]. *Maidan Museum*. Retrieved from <https://www.maidanmuseum.org/uk/node/2698> [in Ukrainian].
- Natsionalna kultura ta mova v Ukraini: zminy v hromadskii dumtsi pislia roku viiny. (2023, March 10). [National culture and language in Ukraine: changes in public opinion after a year of war]. *Fundatsiia "Demokratychni initsiatyvy"*. Retrieved from <https://dif.org.ua/article/natsionalna-kultura-ta-mova-v-ukraini-zmini-v-gromadskiy-dumtsi-pislya-roku-viiny> [in Ukrainian].
- Panimash, D. (2021, April 26). Vulharizirovannoe uchenie Darvina, propushchennoe cherez Freida: pro vystavku Ili Chychkana ["Vulgarized Darwin's teachings, passed through Freud": On Ilya Chichkan's exhibition]. *Your Art*. Retrieved from <https://supportyourart.com/stories/ylya-chychkan/> [in Russian].
- Petrova, O. (2022). *Smikh, avtor, tvir: z ukrainskoi vizualnosti 1960–2000 kh* [Laughter, author, artwork: From Ukrainian visuality of the 1960s–2000s]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Poliakova, M. (2024). Ukrainske mystetstvo 2022–2023 rokiv: refleksii rosiisko-ukrainskoi viiny [Ukrainian art 2022–2023: Reflections on the Russian-Ukrainian war]. In Klekovkin, O., Kuznetsova I., & Cherkashyna-Hubarenko M. (Eds.) *Mystetstvo v oboroni* (pp. 61–83). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Pozhydaieva, D. (2024, November 26). "Bezpylotnyk nad imperiieiu. Rozмова z viinoiu movoiu mystetstva" ["A drone over the empire." A conversation with war in the language of art]. *Antykvar*. Retrieved from <https://antikvar.ua/strong-bezpylotnyk-nad-imperiieiu-rozмова-z-vijnoiu-movoiu-mystetstva-strong/> [in Ukrainian].
- Rostyslav Semkiv pro literaturnyi kanon i smikh po-Kotliarevsky. (2025, February 28). [Rostyslav Semkiv on the literary canon and Kotlyarev-style laughter]. *Ukrainer*. Retrieved from <https://www.ukrainer.net/semkiv-literatura-humor/> [in Ukrainian].
- Salviamo il patrimonio culturale di Odessa. (2024, October 21). [Let's save Odessa's cultural heritage]. *Il Foglio*. Retrieved from <https://www.ilfoglio.it/esteri/2024/10/21/news/-salviamo-il-patrimonio-culturale-di-odessa—7071816/> [in Italian].
- Sarkazm. (2012). [Sarcasm]. In *Shevchenkivska entsyklopediia* (Vol. 5, p. 650). Kyiv: Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Slonevska, I. B., & Piroshenko, S. Yu. (2023). Kultura skasuvannia yak sotsiokulturnyi fenomen: ukrainski aktsenty [Cancel culture as a sociocultural phenomenon: Ukrainian accents]. *Kulturologichniy almanakh*, 4, 262–268. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.4.36> [in Ukrainian].
- Spozhyvatski nastroi ukrainsiv u 2024 rotsi. (2025, March 13). [Consumer sentiment of Ukrainians in 2024]. *Deloitte*. Retrieved from <https://www.deloitte.com/content/dam/assets-zone2/ua/uk/docs/industries/consumer/2024/rwd-2024-ua.pdf> [in Ukrainian].

Poliakova M.

Sarcastic Decolonization: Rethinking Russian Cultural Heritage in Ukrainian Art During the War

Abstract. The paper considers the "canceling" of the Russian imperial and Soviet heritage by means of the visual arts as a current trend in the decolonization of Ukrainian culture. The author emphasizes the use of sarcasm and other forms of laughing

culture as tools for criticizing and desacralizing Russian culture, which has long dominated Ukrainian cultural space. Exemplified by works of contemporary artists Ihor Husiev, Stas Zhalobniuk, Vitaliy Kravets, Ilya and Oleksandra Chychkan, the author shows the means of rethinking the colonial heritage in works of art that combine aesthetic provocation and political reflection. Particular attention is paid to the history of development of such aesthetic preferences in the Ukrainian cultural space that contributed to the reputation of Russian art as an exemplary. It is argued that the “canceling” of the “high standards” of Russian culture (literature, painting, fairy tales) is an act of cultural purification, which has become urgently needed due to Russia’s armed aggression in 2022. The study is interdisciplinary in nature, combining the methods of sociology, cultural studies, and art history, and offering a new perspective on the understanding of anti-colonial processes in Ukraine during the war.

Keywords: decolonization of culture, cultural heritage, Ukrainian art, laughing culture, cancel culture, culture of cancellation.

Стаття надійшла до редакції 21.02.2025

Євгеній Кузьменко

аспірант, відділ образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України

e-mail: ewgenij.cuzmenko2017@gmail.com | orcid.org/0009-0008-9493-5160

Yevhenii Kuzmenko

Postgraduate student, Visual and Applied Arts Department, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine

Конструктивістська архітектура Харкова за умов російської експансії 2022–2024 років Constructivist Architecture of Kharkiv Amid Russian Invasion of 2022–2024

Анотація. На основі широкого кола джерел, що охоплює державні реєстри нерухомих пам'яток України, базу даних пошкодженої культурної спадщини «HeMoHeritage» та інформаційні матеріали новинних сайтів, розглянуто актуальну, але недостатньо досліджену проблему втрат конструктивістських споруд Харкова за час повномасштабної російської військової експансії 2022–2024 років в історико-культурологічному вимірі. За підсумками дослідження встановлено, що внаслідок злочинних російських ракетних атак по Харкову, які грубо порушують міжнародне гуманітарне право (Женевські, Гаазькі конвенції), пошкоджено або знищено щонайменше 30 об'єктів конструктивістської архітектури міста. Постраждали одні з найскраповіших зразків конструктивізму, зокрема дві пам'ятки національного значення, одну з яких включено до Попереднього списку об'єктів всесвітньої спадщини «ЮНЕСКО», — Держпром або Будинок державної промисловості та будинок «Слово». Окрім цього зазнала руйнувань значна кількість інших менш відомих, але важливих конструктивістських будівель, серед яких варто згадати «Будинок проєктів» та «Будинок кооперації», у яких нині перебувають корпуси ХНУ імені В. Н. Каразіна, житлові будинки Задержпром'я, а також споруди «Держстраху», «Донвугілля», палацу культури «Залізничник» тощо. Вони формують архітектурне обличчя Харкова, є невід'ємною складовою національної та світової історії й культури. Більшість досліджуваних об'єктів постраждали легко, але є споруди, що отримали середні пошкодження, — Держпром, — та важкі, — будинок «Табачник-Книжник», готель «Kharkiv Palace», житловий будинок на вул. Миросицькій, 91, а також палац культури «Залізничник» та ін. Легкі пошкодження нині загалом усунуто, натомість відновлення решти будівель — тривала справа, що залежить від подальшого розвитку воєнних дій, належного фінансування, наявності достатньої кількості спеціалістів, і багатьох бюрократичних аспектів тощо. Подальша розробка обраної проблеми має перспективи в контексті відновлення пошкоджених конструктивістських споруд, російсько-українських відносин в історичній ретроспективі та висвітлення російських злочинів щодо національної культурної спадщини на міжнародних політичних, наукових та культурних форумах.

Ключові слова: конструктивізм, конструктивістська архітектура, об'єкт, пам'ятка, російська експансія, пошкодження, руйнування.

Постановка проблеми. Конструктивізм (з лат. «constructio» — побудова) — авангардистський стиль, витоки якого сягають кінця 1910-х років, хоча його провісниками можна вважати раніші творчі шукання художників П. Пікассо, К. Малевича, Еля Лисицького та ін.

Безпосереднім поштовхом до постановки нового стилю був розпад Російської імперії в 1917–1918 роках та революційні процеси на її уламках, зокрема більшовизація. Більшовики після жовтневого перевороту 1917 року взяли курс на руйнування старого, «капіталістично-буржуазного ладу», докорінну зміну соціально-політичних, економічних, культурних та релігійних відносин. Натомість вони декларували витворення нового, справедливого для пролетаріату ладу, який багато в чому був утопічним, і базувався на ідеях Т. Мора, Т. Кампанелли та ін.

Після утвердження більшовицької влади на більшій частині колишньої Російської імперії й утворення СРСР у 1922 році перед радянським керівництвом постала потреба в новому архітектурному стилі, який би підкреслював відхід від імперської, дореволюційної спадщини та велич, грандіозність, могутність нової влади. Тому із середини 1920-х років широкої популярності в СРСР набуває конструктивізм. Його теоретико-практичні підвалини сформулювали у своїх роботах наприкінці 1910-х — в середині 1920-х років В. Татлін, О. Родченко та М. Гінзбург. Основні риси конструктивістської архітектури — геометризм форм, їхня раціональність і відповідність функціональним потребам, а також відсутність декоративних елементів, цементне тинькування фасадів.

В УСРР розвиток означеної архітектури відбувався передусім у Харкові, який був її столицею

впродовж 1919–1934 років. Перетворення міста на один із провідних політико-адміністративних та культурних центрів СРСР та індустріалізація вимагали великої кількості нових адміністративних, житлових споруд. Тому середина 1920-х — початок 1930-х років — час активної розбудови Харкова. В означені роки зведено значну кількість нових будівель, переважно у конструктивістському стилі, зокрема Будинок державної промисловості (Держпром) і житлову забудову за ним (Задержпром'я), будинок «Слово» тощо. Держпром, одразу після зведення, став однією з найбільших споруд, що репрезентують досліджуваний стиль. Він сформував західну частину тогочасної Площі Дзержинського (нині Майдан Свободи). Вона в радянські роки стала новим міським центром. Водночас будівлі в цьому стилі зводили і в інших районах Харкова, зокрема на вулицях Карла Лібкнехта (нині Сумська), Пушкінській (Григорія Сковороди) та ін.

У середині 1930-х з ідеологічних причин, зумовлених зміною політичної ситуації в країні, відбувається заборона конструктивізму. Натомість єдиним правильним стилем проголошено так званий «сталінський ампір» («радянський монументальний класицизм»), який до початку 1950-х займав провідні позиції в архітектурі. Частину недобудованих конструктивістських споруд завершували вже згідно з новими стильовими правилами архітектурної творчості.

У часи німецько-радянської війни 1941–1945 років низка будівель, виконаних в означеному стилі, отримала пошкодження: Держпром і будинки Задержпром'я тощо. Упродовж середини 1940–1950-х років відбувалася повоєнна відбудова Харкова. Особливу увагу було приділено згаданим конструктивістським спорудам. Згодом вони стали символами міста та його архітектурними домінантами.

Після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну 24 лютого 2022 року Харків перетворився на прифронтове місто, яке щодня потерпає від російських обстрілів. Ворог із перших днів війни здійснює невибіркові, килимові бомбардування, зокрема й цивільної інфраструктури (об'єкти культурної спадщини, житлова забудова, заклади охорони здоров'я та освіти тощо). Згідно з повідомленням Міністерства культури та стратегічних комунікацій (МКСК) від 3 січня 2025 року, Харківська область — лідер за кількістю пошкоджень об'єктів культурної спадщини в Україні (324 пам'ятки) [13]. Постраждала й конструктивістська забудова Харкова, зокрема Держпром, будинок «Слово» [7]. Це грубе порушення Женевських конвенцій «Про захист жертв війни» (1949/1950, 1977 років) та Гаазької конвенції «Про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту» (1954), яке можна кваліфікувати як воєнний злочин.

Загалом наприкінці ХХ — на початку ХХІ століть конструктивістська архітектура Харкова стала одним із найважливіших символів міста, візитівкою, яка приваблювала та далі викликає інтерес туристів і дослідників з усього світу. Вона є потужним культурним брендом міста та України загалом, тому потребує належного осмислення / переосмислення крізь призму сучасної російсько-української війни, російсько-українських взаємозв'язків в історичній ретроспективі тощо. Водночас стан конструктивістської архітектурної спадщини цікавий та важливий у контексті донесення відомостей про російські злочини і війну в Україні, передусім у країнах Західної Європи та Північної Америки, просування вітчизняного культурного продукту на міжнародній арені.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окреслена проблема хоча й актуальна, але досі належно не висвітлена в спеціальній науковій літературі. Наразі існують кілька коротких інформаційно-довідкових статей на спеціалізованій краєзнавчій платформі «Харків, що манить» [8; 9]. Водночас значна кількість робіт — О. Лейбфрейда [4], В. Тимофійенка [12] — розглядає історичні, культурологічно-мистецтвознавчі аспекти конструктивістських споруд Харкова.

Джерельну основу цієї статті складають повідомлення центральних та місцевих органів державної влади, передусім МКСК [13], спеціалізованого ресурсу «HeMo: Ukrainian Heritage Monitoring Lab» [7], а також державні реєстри пам'яток національного та місцевого значення [1; 2], й інформаційно-довідкові статті, що подані на новинних сайтах [3; 5; 6; 10; 11; 14; 15].

Мета дослідження полягає в розгляді втрат конструктивістських споруд міста Харкова за час повномасштабної російської експансії в історико-культурологічному вимірі. Її досягнення можливе за умови виявлення й опису конструктивістських об'єктів, що зазнали руйнувань, визначення стану їхнього пошкодження та потенціалу відновлення.

Виклад основного матеріалу. 1 березня 2022 року внаслідок російської ракетної атаки по будівлі Харківської обласної державної адміністрації (ХОДА), що є пам'яткою архітектури та містобудування місцевого значення, постраждала низка об'єктів, які формують ансамбль Майдану Свободи (колишня Площа Дзержинського), зокрема свої перші пошкодження отримав Держпром, — пам'ятка архітектури національного значення, включена до Попереднього списку об'єктів всесвітньої спадщини «ЮНЕСКО» [1, с. 68, 73; 2, с. 3; 4, с. 86–87; 15]. Означена будівля — одна з найбільших конструктивістських споруд, перший радянський тринадцятиповерховий хмарочос, зведений за проектом архітекторів С. Серафимова, С. Кравця, М. Фельгера впродовж другої половини

1920-х років, із використанням новітніх технологій і методів будівництва [4, с. 87]. Згодом Держпром неодноразово зазнавав нових пошкоджень, 30 грудня 2023 року та 2 січня 2024-го, проте вони загалом були теж легкими [3; 8]. Натомість 28 жовтня 2024 року відбулося пряме влучання російського снаряда в один із під'їздів пам'ятки, унаслідок чого суттєво постраждала його конструкція, зокрема стіни, перекриття, комунікації тощо. Наразі проведено первинну консервацію пошкоджених частин будівлі, аби запобігти подальшому руйнуванню. Разом із цим питання капітального відновлення — довготривала справа, яка залежить від подальшого розвитку військових дій, належного фінансування та великої кількості бюрократичних аспектів тощо [11].

Водночас пошкодження (вибито вікна), унаслідок згаданих обстрілів, отримала колишня споруда «Будинку проєктів» початку 1930 років архітекторів С. Серафимова, М. Зандберг-Серафимової, яка є пам'яткою архітектури та містобудування місцевого значення (вул. Майдан Свободи, 4). Із межі 1950–1960 років і дотепер у ній розміщено головний корпус Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (ХНУ імені В. Н. Каразіна) та Центральну наукову бібліотеку, — одну з найбільших університетських книгозбірень Східної Європи [1, с. 68; 4, с. 88; 7].

Постраждав і так званий «Будинок кооперації», що розташований навпроти «Будинку проєктів» (вул. Майдан Свободи, 6). Означена будівля зведена впродовж другої половини 1920-х — середини 1950-х років за проєктами архітекторів О. Дмитрієва, О. Мунца та П. Шпари. Попри такий тривалий час спорудження, що припав на різні стилеві етапи радянської архітектури, будівля зберігає первинний конструктивістський задум. У радянську добу та перші роки незалежності України в ній перебував вищий військовий навчальний заклад, а зі середини 1990-х і донині розміщується Північний корпус ХНУ імені В. Н. Каразіна. «Будинок кооперації», як і «Будинок проєктів», — пам'ятка архітектури та містобудування місцевого значення [1, с. 68; 7; 12].

Наразі частину вибитих вікон, в обох об'єктах, замінено на нові, натомість інші віконні отвори закрито OSB-плитами. Процес ліквідації наслідків російських обстрілів триває і залежить передусім від фінансування.

Отже, унаслідок згаданих ворожих атак постраждали будівлі, які є одними з найяскравіших зразків конструктивізму, і, які формують ансамбль Майдану Свободи. Але водночас пошкодження отримала низка інших споруд, що репрезентують цей стиль.

Ворожі обстріли 30–31 грудня 2023 року, 2 січня, 20 вересня та 28 жовтня 2024 року зумовили

суттєві руйнування конструктивістських об'єктів на вулиці Проспект Незалежності (колишній Проспект Правди) [1, с. 34; 3; 4, с. 89; 6; 8; 11].

Постраждали будівлі, що формують Задержпром'я, передусім житловий будинок «Табачник-Книжник» (1931), зведений за проєктом архітекторів О. Когана, П. Фролова (вул. Проспект Незалежності, 1). У конструкціях пам'ятки утворилися тріщини, що загрожують її цілісності, суттєво пошкоджено покрівлю, внутрішні перекриття тощо. Наразі проведено її первинну консервацію, задля збереження від негативного впливу опадів, але подальша доля залишається невизначеною [1, с. 34; 4, с. 89; 8].

Разом із цим умовно легкі пошкодження (вибито вікна, посічено уламками фасади, виникли тріщини) отримали житлові будинки «Червоний промисловець» (1930), який було споруджено за проєктом одного з авторів Держпрому — С. Кравця (вул. Проспект Незалежності, 5), «Будинок спеціалістів» (середина 1930-х), авторства архітектора Л. Лемиша (вул. Проспект Незалежності, 7), «Профробітник» (1930-ті, вул. Бориса Чичибабіна, 2), колишній будинок працівників НКВС (1932), зведений за проєктом архітектора О. Межеровського (вул. Проспект Незалежності, 17) та колишня будівля «Уккрадгоспоб'єднання» середини, кінця 1920-х авторства архітектора О. Когана, яка поєднує в собі стилістичні риси конструктивізму, модерну та ар-деко (вул. Сумська, 76). Означені об'єкти, за винятком будинків «Профробітник» та «Уккрадгоспоб'єднання», — пам'ятки місцевого значення [1, с. 34; 4, с. 89; 7].

Водночас унаслідок російських ударів 30 грудня 2023 року та 20 вересня 2024 року зруйновано готель «Kharkiv Palace» початку 1910-х років, що є зразком сучасного осмислення конструктивістських ідей (вул. Проспект Незалежності, 2), та пошкоджено будівлю НДІ гігієни праці та професійних захворювань Харківського національного медичного університету (ХНМУ) першої половини 1930-х архітектора В. Естровича (вул. Трінклера, 6) [1, с. 76; 3; 6; 12].

2 березня 2022 року російські війська завдали ракетних ударів по старому центру Харкова, унаслідок чого знищено історичні споруди «Палацу праці» та Народного комісаріату праці першої третини ХХ століття (вул. Майдан Конституції, 1, та Мироносицька, 1). Це пам'ятки архітектури та містобудування місцевого значення [1, с. 17, 28; 5; 7]. Водночас означені удари спричинили суттєві руйнування будівель, що розташовувалися довкола. Постраждало кілька конструктивістських пам'яток, передусім колишні будівлі магазинів «Новий Пасаж» — «Дитячий світ» та товарної біржі середини 1910-х — середини 1920-х, споруджених

за проєктом архїтектора О. Лінецького (вул. Майдан Конституції, 9, 13). Вони цікаві, головним чином, тим, що мають еклектичний образ, поєднуючи в собі риси конструктивїзму, модерну та ар-деко [1, с. 18; 4, с. 32; 7]. Було пошкоджено також колишній будинок «Держстраху» (1925–1927), авторства архїтекторів О. Молокіна та Г. Іконнікова (вул. Сумська, 40). Нині в ньому перебуває один із корпусів Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова (ХНУМГ імені О. М. Бекетова) [1, с. 72; 4, с. 52–53; 7].

У перші березневі дні 2022 року постраждала значна кількість інших конструктивїстських об'єктів, але особливої уваги серед них заслуговує славнозвісний будинок «Слово», зведений за проєктом архїтектора М. Дашкевича протягом другої половини 1920-х (вул. Культури, 9). Споруда поєднує в собі модерно-конструктивїстські стильові риси та відома тим, що в ній у 1920–1930-х роках жили й працювали провідні українські письменники, зокрема М. Яловий, М. Хвильовий, Іван Багряний, П. Тичина, М. Бажан та ін. Доля більшості з них, унаслідок хвилі сталінських репресій 1930-х, склалася трагічно. Нині про минуле будівлі нагадує лише меморіальна дошка з переліком імен діячів української культури, які жили в ній. Водночас споруда є пам'яткою історії національного значення й архїтектури та містобудування місцевого значення. Характер пошкоджень завданих об'єкту легкий, вибито частину вікон, уламками посічено фасад. Нині їх загалом усунуто [1, с. 24; 2, с. 1; 4, с. 89; 12].

Іншими менш відомими конструктивїстськими спорудами, що отримали пошкодження на початку березня 2022 року, були колишня будівля тресту «Донвугілля», «Державного інституту проєктування шахт і збагачувальних фабрик» (1925), що поєднує риси конструктивїзму, модерну й ар-деко (вул. Григорія Сковороди, 5); колишня будівля Автоматичної телефонної станції (АТС) (1932), архїтекторів Ю. Цвєткова, Покорного (вул. Свободи, 7/9); житлові будинки на вулиці Мירוносицькій, 32, Чернишевській, 15, 63, Алчевських, 2 тощо. За винятком будинку на Мירוносицькій, що повністю знищено російським ударом, решта означених об'єктів отримали легкі пошкодження, які тепер усунуто [1, с. 2, 41, 69, 81; 4, с. 71; 7].

18 серпня 2022 року ворог здійснив чергову ракетну атаку по Харкову. Унаслідок удару важких пошкоджень завдано пам'ятці архїтектури та містобудування місцевого значення, — колишньому палацу культури «Залізничник», «Робітник» (кінець 1920-х — початок 1930-х, вул. Велика Панасівська, 83А). Автором його проєкту був архїтектор О. Дмитрієв, який також спроектував «Будинок кооперації» біля Держпрому. Наразі відомості

про консервацію або відновлення зруйнованої будівлі у відкритих джерелах відсутні. Водночас від ударної хвилі та вібрацій легко постраждав житловий будинок, виконаний у конструктивїстських формах біля палацу культури (вул. Велика Панасівська, 83) [1, с. 6; 7; 12; 14].

Надалі Російська Федерація продовжила нищити пам'ятки культурної спадщини Харкова та України загалом.

Упродовж 2023–2024 років РФ здійснила низку атак по місту. Окрім уже згаданих раніше ударів, варто також виокремити обстріли 29 січня, 5 лютого 2023 року та 23 січня й 30 квітня 2024 року [7; 9; 10].

29 січня 2023 року було серйозно пошкоджено, зокрема повністю знищено, частину четвертого поверху, житловий будинок (1930), який виконано за проєктом архїтекторів В. Троценка, В. Пушкарьова та А. Плєшкова в стилі конструктивїзму (вул. Мירוносицька, 91). Подальша доля будівлі, навіть попри наявність пам'яткоохоронного статусу, залишається невизначеною, позаяк відсутні фінансування та спеціалісти для її повноцінного відновлення [1, с. 29; 7].

Окрім цього, вже 5 лютого 2023 року російським обстрілом зруйновано частину головного корпусу ХНУМГ імені О. М. Бекетова на вул. Чорноглазівській, 17 та пошкоджено значну кількість довколишніх будівель, зокрема низку конструктивїстських споруд. Серед них передусім варто згадати житловий будинок 1931 року, авторства архїтекторів М. Плєхова, О. Тація та О. Постнікова на вул. Григорія Сковороди, 40. Він є першим житловим будинком, що зведений із великих шлакобетонних блоків і пам'яткою архїтектури та містобудування місцевого значення [1, с. 41; 4, с. 73; 7; 10].

Водночас 23 січня 2024 року унаслідок російського ракетного удару по вул. Григорія Сковороди зруйновано колишній маєток Гельферіха, в якому перебувала Національна академія правових наук України (вул. Григорія Сковороди, 70). Означена атака зумовила руйнування історичної забудови на вулицях Григорія Сковороди, Максиміліанівській та Німецький в'їзд тощо [7].

Було пошкоджено кілька конструктивїстських споруд, зокрема комплекс студентських гуртожитків Харківського політехнічного інституту — «Гігант», що був зведений наприкінці 1920-х, за проєктом архїтекторів О. Молокіна та Г. Іконнікова, а реконструйований на рубежі 1940–1950-х під керівництвом архїтекторів Н. Подгорного й А. Покорного (вул. Григорія Сковороди, 79) [1, с. 42; 4, с. 75; 7]. Водночас постраждали колишня будівля рентгенакадемії, а нині Інституту медичної радіології та онкології імені С. П. Григор'єва НАМН України (1930),

авторства архїтектора В. Естровича (вул. Григорія Сковороди, 82) та житлові будинки кінця 1920-х — початку 1930-х на вул. Німецький в'їзд, 7, 7А, 8 та ін. Усі згадані об'єкти — пам'ятки архїтектури та містобудування місцевого значення [1, с. 43, 65; 4, с. 75; 7].

Разом із цим 30 квітня 2024 року зазнала шкоди будівля Інституту експериментальної та клінічної ветеринарної медицини Національної академії аграрних наук України другої половини 1920-х, зведена за проектом архїтекторів О. Молокіна та Г. Іконнікова, що вирізняється поєднанням стильових рис модерну та конструктивізму. Було пошкоджено покрівлю, фасад, вибито вікна тощо [1, с. 43; 9].

Висновки. Унаслідок повномасштабної російської експансії в Харкові постраждало щонайменше

30 об'єктів конструктивїстської архїтектури, зокрема дві пам'ятки архїтектури національного значення, — Держпром та будинок «Слово». Вони є знаковими для національної та світової історії й культури. Більшість досліджуваних споруд постраждала відносно легко, хоча є низка будівель, які отримали середні та важкі руйнування. Доля цих споруд залежить від подальшого розвитку воєнних дій, належного фінансування відновлення та багатьох бюрократичних аспектів тощо. Водночас обрана проблема має перспективи наступних досліджень у контексті відновлення пошкоджених споруд, російсько-українських відносин в історичній ретроспективі та висвітлення російських злочинів щодо української національної культурної спадщини на міжнародних політичних, наукових та культурних форумах.

Лїтература

1. Державний реєстр нерухомих пам'яток України місцевого значення. Харківська область. Київ: М-во культури та стратег. комунікацій, 2024. 329 с.
2. Державний реєстр нерухомих пам'яток України національного значення. Харківська область. Київ: М-во культури та стратег. комунікацій, 2024. 6 с.
3. Кирилюк В. «Kharkiv Palace» пошкоджено внаслідок ракетної атаки. «Interfax-Україна». URL: <https://interfax.com.ua/news/general/957610.html> (дата звернення: 09.01.2025).
4. Лейбфрейд А. Ю., Реусов В. А., Тиц А. А. Харьков: архитектура, памятники, новостройки. Путеводитель. Харьков: Прапор, 1985. 151 с.
5. Меньшикова Є., Ємець В. Другі роковини влучання у Палац праці у Харкові // Суспільне. Харків. URL: <https://susplne.media/kharkiv/692794-drugi-rokovini-vlucanna-u-palac-praci-u-harkovi-ak-vidnovluutsa-poraneni-artekarki/> (дата звернення: 09.01.2025).
6. Окупанти обстріляли Харків та область: дві людини загинули, понад 20 постраждали // *Армія.Інформ*. URL: <https://armyinform.com.ua/2024/09/21/okupanty-obstrilyaly-harkiv-ta-oblast-dvi-lyudyny-zagynuly-ponad-20-postrazhdaly/> (дата звернення: 09.01.2025).
7. Перелік об'єктів, що постраждали внаслідок російської агресії. Харківська область // HeMo: Ukrainian Heritage Monitoring Lab. URL: <https://www.heritage.in.ua/en> (дата звернення: 09.01.2025).
8. Пономаренко І. Будинок «Табачник» // *Харків, що манить* URL: <https://moniacs.kh.ua/uk/dom-tabachnik/> (дата звернення: 09.01.2025).
9. Пономаренко І. НДІ експериментальної ветеринарії // *Харків, що манить*. URL: <https://moniacs.kh.ua/uk/ndi-eksperymentalnoyi-veterynariyi/> (дата звернення: 11.01.2025).
10. Ракетний обстріл центрального корпусу ХНУМГ імені О. М. Бекетова // Офіційний сайт кафедри Електричного транспорту ХНУМГ імені О. М. Бекетова. URL: <https://met.kname.edu.ua/457-raketnij-obstril-tsentralnogo-korpusu-khnumg-im-o-m-beketova> (дата звернення: 10.01.2025).
11. Солодовнік М., Мавричев В. Пряме влучання у Держпром // Суспільне. Харків. URL: <https://susplne.media/kharkiv/867899-prame-vlucanna-u-derzprom-v-akomu-stanipamatka-pisla-udaru-rosijskih-vijsk/> (дата звернення: 09.01.2025).
12. Тимофієнко В. Зодчі України кінця XVIII — початку XX століть. URL: https://web.archive.org/web/20160415053248/http://www.alyoshin.ru/Files/publika/timofienko/tim_zodchi_000.html (дата звернення: 09.01.2025).
13. 1255 пам'яток культурної спадщини постраждали в Україні через російську агресію станом на кінець грудня 2024 року // Міністерство культури та стратегічних комунікацій. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/1255-pamyatok-kulturnoyi-spadshhyny-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyu-standom-na-kinecz-grudnya-2024-roku/> (дата звернення: 08.01.2025).
14. У результаті ранкового ракетного удару по Харкову знищено пам'ятку культури — палац культури «Залізничник» // Київ24. Life. URL: <https://life.kyiv24.news/news/u-rezultati-rankovogo-raketnogo-udaru-po-harkovu-znyshhenno-pamyatku-kultury> (дата звернення: 10.01.2025).
15. Федоркова Т. Росія атакує Харків: на майдан Свободи впав снаряд // Суспільне. Харків. URL: <https://susplne.media/kharkiv/212454-rosia-atakuje-harkiv-na-majdan-svobodi-vpav-snarad-video/> (дата звернення: 09.01.2025).

References

- Derzhavnyi reiestr nerukhomykh pamiatok Ukrainy mistsevoho znachennia. Kharkivska oblast.* (2024). [State register on the local heritage sites. Kharkiv oblast]. Kyiv: M-vo kultury ta strateh. komunikatsii [in Ukrainian].
- Kyryliuk, V. (2023, 30 December). "Kharkiv Palace" poshkodzhen vnaslidok raketnoi ataky [Kharkiv Palaces damaged

- after the missile strike]. Retrieved from: <https://interfax.com.ua/news/general/957610.html> [in Ukrainian].
- Leybfreyd, A. Y., Reusov, V. A., & Tits, A. A. (1985). *Kharkov: arhitektura, pamyatniki, novostroyki* [Kharkiv: Architecture, sites, new buildings]. Kharkiv: Prapor [in Russian].
- Menshykova, Y., & Yemets, V. (2024, 2 March). *Druhi rokovyny vluhanntia u Palats pratsi u Kharkovi* [The second remembrance anniversary for Palats Pratsi in Kharkiv]. Retrieved from: <https://suspilne.media/kharkiv/692794-drugi-rokovi-ni-vlucanna-u-palac-praci-u-harkovi-ak-vidnovluutsa-porane-ni-aptekarki/> [in Ukrainian].
- Okupanty obstrilialy Kharkiv ta oblast: dvi liudyny zahynuly, ponad 20 postrazhdaly (2024, 21 September). [The invaders shelled Kharkiv and the region: Two killed, over 20 people injured]. Retrieved from: <https://armyinform.com.ua/2024/09/21/okupanty-obstrilialy-harkiv-ta-oblast-dvi-lyudyny-zagynuly-ponad-20-postrazhdaly/> [in Ukrainian].
- Perelik ob'ektiv, shcho postrazhdaly vnaslidok rosiiskoi ahresii. *Kharkivska oblast* (n. d.). [The list of the object damaged due to the Russian aggression. Kharkiv oblast] Retrieved from: <https://www.heritage.in.ua/en> [in Ukrainian].
- Ponomarenko, I. (2024, 2 January). *Budynok "Tabachnyk"* [“Tabachnyk” building]. Retrieved from: <https://moniacs.kh.ua/uk/dom-tabachnik/> [in Ukrainian].
- Ponomarenko, I. (2024, 1 May). *NDI eksperymentalnoi veterynarii* [Research Institute of Experimental Veterinary Medicine]. *Kharkiv, shcho manyt*. Retrieved from: <https://moniacs.kh.ua/uk/ndi-eksperymentalnoi-veterynarii/> [in Ukrainian].
- Raketnyi obstril tsentralnogo korpusu KhNUMH imeni O. M. Beketova (2023, 5 February). [Missile strike on the main building of O. M. Beketov Kharkiv National University of Urban Economy]. Retrieved from: <https://met.kname.edu.ua/457-raketnij-obstril-tsentralnogo-korpusu-khnumg-im-o-m-beketova> [in Ukrainian].
- Solodovnik, M., & Mavrychev, V. (2024, 28 October). *Priame vluhanntia u Derzhprom*. [Direct hit on the Derzhprom: what is the condition of the monument after the strike by Russian forces?]. Retrieved from: <https://suspilne.media/kharkiv/867899-prame-vlucanna-u-derzhprom-v-akomu-stani-pamatka-pisla-udaru-rosijskih-vijsk/> [in Ukrainian].
- Tymofienko V. *Zodchi Ukrainy kintsia XVIII—pochatku XX stolit.* [Architects of Ukraine of the late 18th through early 20th century]. Retrieved from: https://web.archive.org/web/20160415053248/http://www.alyoshin.ru/Files/publika/timofienko/tim_zodchi_000.html [in Ukrainian].
- 1255 pamiatok kulturnoi spadshchyny postrazhdaly v Ukraini cherez rosiisku ahresiiu stanom na kints hrudnia 2024 roku. (2025, 3 January). [1,255 cultural heritage sites in Ukraine were damaged due to Russian aggression as of the end of December 2024]. Retrieved from: <https://mcsc.gov.ua/news/1255-pamyatok-kulturnoyi-spadshchyny-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyu-standom-na-kinecz-grudnya-2024-roku/> [in Ukrainian].
- U rezultati rankovoho raketnoho udaru po Kharkovu znyshcheno pamiatku kultury,—palats kultury “Zaliznychnyk.” (2022, 18 August). [The Russians carried out a strike on the “Zaliznychnyk” Palace of Culture]. Retrieved from: <https://life.kyiv24.news/news/u-rezultati-rankovogo-raketnoho-udaru-po-harkovu-znyshcheno-pamyatku-kultury/> [in Ukrainian].
- Fedorkova, T. (2022, 1 March). *Rosiiia atakuie Kharkiv: na maidan Svobody vpav snariad*. [Russia attacks Kharkiv: a shell fell on Freedom Square—video]. Retrieved from: <https://suspilne.media/kharkiv/212454-rosia-atakuie-harkiv-na-majdan-svobody-vpav-snarad-video/> [in Ukrainian].

Kuzmenko Ye.

Constructivist Architecture of Kharkiv Amid Russian Invasion of 2022–2024

Abstract. The paper covers a wide range of sources, including Ukraine's official state registers of heritage sites, the “HeMoHeritage” database of damaged cultural sites, and informational materials from news outlets. It addresses the relevant but underexplored issue of the loss of Constructivist buildings in the city of Kharkiv during the full-scale Russian military invasion from 2022 to 2024, within both historical and cultural contexts. The study finds that as a result of Russia's criminal missile attacks on Kharkiv—which constitute gross violations of international humanitarian law (including the Geneva and Hague Conventions)—at least 30 Constructivist architectural sites in the city have been damaged or destroyed. Among the most prominent examples affected are two monuments of national importance, one of which—Derzhprom (the House of State Industry)—is included in UNESCO's Tentative List of World Heritage Sites. The other is the iconic “Slovo” Building. In addition to these major landmarks, a significant number

of lesser-known yet culturally valuable Constructivist buildings have also been destroyed. Notable among them are the “Building of Projects” and the “Building of Cooperation.” Other affected structures include buildings of V. N. Karazin Kharkiv National University, residential buildings in the Zaderzhpromia area, and facilities such as the “Derzhstrakh,” “Donvuhillia,” and the “Zaliznychnyk” Palace of Culture. These sites contribute significantly to the architectural identity of Kharkiv and form an integral part of both national and global cultural heritage. While the majority of the studied buildings sustained light damage, several suffered moderate damage—such as Derzhprom—and others were heavily affected. Heavily damaged sites include the “Tabachnyk-Knyzhnyk” building, the “Kharkiv Palace” Hotel, a residential building at 91 Myronosytska Street, and the “Zaliznychnyk” Palace of Culture. Although light damage has largely been repaired, the restoration of more seriously affected structures is a long-term endeavor. It will depend on the evolution of the military conflict, adequate funding, the availability of qualified specialists, and the resolution of various bureaucratic obstacles. Future research on this topic has significant potential, particularly in the context of restoring damaged Constructivist buildings, examining Russian-Ukrainian relations in historical retrospect, and documenting Russian crimes against national cultural heritage at international political, academic, and cultural forums.

Keywords: Constructivism, constructivist architecture, object, monument, Russian invasion, damage, destruction.

Стаття надійшла до редакції 03.03.2025

Костянтин Роготченко

аспірант ІПСМ НАМ України

Kostyantyn Rohotchenko

Postgraduate student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukrainee-mail: kot400@ukr.net | orcid.org/0009-0000-9545-3851

Художня терапія: новий досвід малювання з воїном під час війни

Art Therapy: A New Experience of Painting with a Warrior during the War

Анотація. На сьогоднішньому етапі війни, гостра фаза якої триває уже понад 1000 днів, суспільству стало зрозуміло, що розв'язання актуальних проблеми психологічної допомоги населенню в умовах соціальних потрясінь є необхідністю. Спеціальної психологічної допомоги потребують передусім воїни, які, пройшовши горнило війни, брали участь у бойових діях. Це люди, які бачили на власні очі жахи війни, поранення і смерть побратимів, героїстство сильних та зраду слабких. Серед стратегій психосоціального відновлення особистості — художня терапія, яка окреслилася у принципово нових формах. Одним із методів артистичної (художньої) терапії стало малювання професійного митця з воїном, який перебуває на лікуванні у госпіталі. Застосування методології арт-терапії у контексті розвитку реабілітаційних програм, що спрямовані на подолання наслідків емоційного стану демобілізованих військовослужбовців та тих воїнів, які після одужання повертаються до лав Збройних сил, довело адекватність та доцільність використання арт-терапії як методу допомоги постраждалим в умовах воєнно-політичних викликів сучасності. Зрозуміло, що такої допомоги також потребують інші верстви населення — удови та батьки загиблих героїв, люди, які вимушено покинули свої оселі, люди, які тривалий час перебували на окупованих територіях і були змушені спілкуватися з ворогом, люди, які перебували під обстрілами, бомбовими та ракетними ударами, люди, які втратили близьких. Пропонована стаття — не медичне і навіть не пограничне до медицини дослідження. Це дослідження, присвячене лише співпраці професійних митців, мистецтвознавців, культурологів із тими військовим, які проходять курс психотерапевтичного лікування в одному з госпіталів країни і беруть участь у програмі, започаткованій Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України, «Малюй з воїном», де кураторами стали професійні мистецтвознавці разом із професійними військовими лікарями. Стаття розкриватиме науково-теоретичну проблему одного з методів лікування отриманих на війні контузій та психічних травм. Детально проаналізовано одинадцять зустріч митців і воїнів у стінах ІПСМ НАМ України у контексті проекту «Арттерапія», до якої долучився і автор.

Ключові слова: війна, воїн, художник, проект, арт-терапія, психічне здоров'я, відновлення, реабілітація, воєнний конфлікт.

Постановка проблеми. Головною соціальною роллю культури на нинішньому етапі гарячої фази повномасштабної війни росії з Україною є діалог «митець — суспільство». Зображальне мистецтво, як і інші напрями культури — література, музика, театр, цирк, народна творчість, відповідають на виклики, що постали у зв'язку з нетиповими для мирного життя проблемами, а саме фізичним знищенням людей, руйнуванням будівель, стиранням із землі великих і малих міст, містечок та сіл, вимушеним масовим переселенням. Особливо яскраво це виявилось за останні два роки повномасштабної війни росії з Україною. У попередньому дослідженні, надрукованому у журналі «Український мистецтвознавчий дискурс» № 3 (2024), автор підкреслював: «Слід зауважити, що попри достатньо велику кількість професійних художніх виставок, мистецьких проєктів, присвячених темам війни, унікальних виставок

дитячої творчості, творчості дружин та матерів, які втратили своїх чоловіків та синів на війні, творчості самих воїнів, які повернулися з поля бою або перебувають на лікуванні в шпиталях, мистецтвознавчих та культурологічних розвідок на такі важливі для соціуму теми все ж бракує» [18]. Автор пропонує більше уваги приділяти досвіду найновішого, яке постає тут і тепер, візуального мистецтва України, яке повернуло увагу світу соціальністю своїх зображень. Ідеться про мистецькі проєкти, присвячені воєнній тематиці та про співпрацю митця та воїна. Це вкрай важлива місія для мистецтвознавців та культурологів, адже докорінно та масово змінюється образність сучасних творів. Такі факти потребують професійної фіксації та тлумачення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Мистецтвознавчі та культурологічні дослідження останнього часу широко висвітлюють тему



Іл. 1. Малювання з воїнами, 2024.



Іл. 2. Виставковий проєкт «Право на мирне життя», 2024

війни України з росією. Звичайно переважна частина статей і досліджень пов'язані з військовими проблемами. Водночас слід пам'ятати, що проблеми психічного здоров'я людини і її творчості уже давно досліджували провідні вчені та лікарі світу. Хрестоматійні дослідження Еріка Ноймана та Карла Гюстава Юнга, що стосуються психоаналізу та мистецтва і присвячені відносинам людини мистецтва з культурою своєї країни, відображені у збірнику «Психоаналіз і мистецтво», що вийшов друком в Україні у видавництві «Центр учбової літератури» і є у вільному доступі [23]. У своїх дослідженнях П. Горностай зауважує, що саме в останні роки зросло зацікавлення тим, як арт-терапія сприяє зниженню рівня тривожності та підтримці благополуччя людей, які пережили кризову ситуацію (Гантт і Тріпп, Кеті Малкіоді, О. Скар, О. Вознесенська, М. Сидоркіна, П. Горностай та ін.) [8]. Наукові дані підтверджують, що арт-терапія допомагає учасникам розвивати сильні

сторони самовираження, керувати тривогою та зберігати благополуччя.

Українське зображальне мистецтво ХХ століття неодноразово зверталося до теми війни, подвигів, страждань мирного населення та психологічного стану воїна. Велика кількість українських митців брали участь у Другій світовій війні, пройшли дорогами війни і на власні очі бачили трагедії, які залишила по собі війна. Згадаймо олівцеві малюнки Г. Пустовіта «На відпочинку» (1940), фронтові олівцеві рисунки І. Макогона, твори В. Фатальчука ««Добровільний» призов до Німеччини», та «Повернення», лінорити В. Масика «Сестричко, братику, попрацюємо на Хрещатику», літографію О. Олійника «Відпочинок». Глибоко психологічні сюжети постали в українському повоєнному живописі. Варто згадати твори М. Поплавського «Олег Кошовий на допиті», Л. Євтушенка «Подвиг О. Матросова», О. Назаренка «Повернення», С. Подерев'янського «Блокадниця (Портрет матері)», І. Тихого «Рідна земля», Т. Яблонської «Хліб», В. Костецького «Повернення» та багато інших. Митці зображували внутрішній світ своїх героїв та їхній психологічний стан. Дуже часто цей стан був незадовільним. Художники намагалися допомогти глядачам, які у переважній більшості самі були героями зображень. Про такий напрям розвитку вітчизняного мистецтва досліджень було вкрай мало. За твердженням мистецтвознавця О. Роготченка: «Сьогоднішнє вільне суспільство дало можливість проаналізувати події і явища нещодавнього минулого, які досі не висвітлені у мистецтвознавчій та культурологічній науках» [19, с. 668].

Зображальне мистецтво України з перших днів війни прореагувало на трагедію, яка охопила нашу мирну державу. У великих містах і у селищах митці почали експонувати свої твори, що висвітлювали проблеми війни. Позитивну роль відіграли соціальні мережі, адже зроблені митцями плакати щоденно виставляли на різних мистецьких платформах. Однією з перших була платформа «ВОЛЬНАНОВА» на сторінках «Фейсбуку». Мистецтвознавці брали активну участь в організаціях художніх виставок та проєктів, які експонували в Україні та за її межами. Не зважаючи на війну, друком виходив журнал НСХУ «Образотворче мистецтво», хоча головний редактор журналу Володимир Петрашек із перших днів війни боронив країну у лавах ЗСУ. На початку 2023 року у № 3–4 /23 журналу «Образотворче мистецтво» виходить стаття В. Петрашека «Виграємо війну — відновимо культуру», де автор пише: «Якщо сьогодні в Україні та за її межами проводиться безліч високимистецьких проєктів, то це свідчить про утвердження національної ідентичності, яку виборюємо не лише на полі бою, а й у культурі» [16]. У цьому ж

номері Голова НСХУ Костянтин Чернявський публікує статтю «Нескорені міста України», в якій детально описує низку культурно-мистецьких подій, що ставлять своєю головною метою психологічну допомогу глядачу [22]. Наступні пректи — «Маріуполь — душа України» і «Патріотична виставка» успішно експонують як в Україні (Київ, Івано-Франківськ, Кам'янське), так і за кордоном (Вільнюс, Рига, Варшава, Бремен, Берлін). У кожному місті до експозиції приходить багато українців — воїнів на лікуванні, демобілізованих, вимушених переселенців. Мистецтво стає реальним лікарем душі. Ольга Денисенко у цьому ж номері друкує аналітичний матеріал «Коли гримять гармати — музи не мовчать» [10]. Рубрика «Мистецький щоденник війни» присвячена роботам художників, створеним під час війни. Переважна більшість творів — графіка та плакати. Журнал «Арткурсив» № 12, 2024 майже повністю присвячений мистецьким подіям, що висвітлюють участь митця у житті країни, розповідаючи про військовий конфлікт і про відновлення та реабілітацію психічного стану глядача на виставках та акціях. Тема журналу — «Воєнний щоденник». Колективний матеріал авторів-кураторів Антіна Логова, Андрія Сидоренка, керівника проекту Ігоря Абрамовича «Кімната 222» присвячений Антону Яковенку, який віддав своє життя 26 лютого 2024 року заради Батьківщини і всього, що він любив: родини, друзів, мистецтва. Дослідження Світлани Роготченко «Усі фарби, крім чорного» розповідає про реабілітаційну художню ініціативу і про масштабну виставку робіт військових, яка проходила у залах ІПСМ НАМ України [4]. № 23 (2023) журналу «Мистецтвознавство України», який видає Національна Академія мистецтв України та Інститут проблем сучасного мистецтва, також присвячений мистецькій рецепції війни. Уже перша стаття «Українське мистецтво в контексті визвольної війни» авторів Марини Протас, Наталії Булавіної, Ігоря Ісиченка аналізує головну тенденцію українського зображального мистецтва часів кровопролитної війни, досліджуючи його головні завдання [17]. Стаття «Український театр після повномасштабного російського вторгнення: нове звучання хрестоматійних текстів» також відгукується на головну подію сьогодення: ставлення театральної спільноти до насколишньої дійсності воєнного часу. Автори статті — Юлія Бентя, Павло Шопін [5].

Ще до переходу війни у повномасштабну українські вчені Наталія Калька та Зоряна Ковальчук випустили навчально-методичний посібник, що поглиблює теоретичну та прикладну підготовку майбутніх практичних психологів щодо основних напрямів арт-терапії та практичного застосування арт-технік у розв'язанні низки психологічних проблем [15].

Організатори:
Київська організація НСХУ
Секція критики та мистецтвознавства КОНСХУ
Галерея КОНСХУ «МИТЕЦЬ»

Представляють творчий проект, приурочений до Дня Незалежності України

ПРАВО НА МИРНЕ ЖИТТЯ



6 – 12 серпня 2024 р. Відкриття 6 серпня о 17-00.

Партнери проекту:

- ГО Всеукраїнська асоціація фахівців з проблематики наслідків бойової психічної травми та відновлення людей з інвалідністю «АЛМ»
- Національний військово-медичний клінічний центр «Головний військовий клінічний госпіталь» м. Києва
- Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
- Часпис «Український мистецтвознавчий дискурс» (наукове видання)
- Громадська організація «Музей новітнього мистецтва»
- Київська міська галерея мистецтв «Лавра»
- Федерація всесвітнього миру
- Федерація жінок за мир у всьому світі
- Журнал «Київ»
- Видавничий дім «Справи сімейні»

Захід відбувається в галереї КОНСХУ «Митець» за адресою: Київ, вул. Велика Васильківська, 12 Вхід безкоштовний.

Іл. 3. Плакат виставки «Право на мирне життя», 2024.

Сьогодні це видання стало вкрай важливим, адже у ньому ретельно прописані теоретичні аспекти арт-терапії, структурні та функціональні характеристики її основних напрямів: ізотерапії, піскової терапії, глинотерапії, казкотерапії, колажування, маскотерапії, метафоричної асоціативної карти, драматерапії, музикотерапії. Автори знайомлять учасників творчого процесу з арт-терапевтичними техніками роботи з емоціями та почуттями.

Національна академія мистецтв України разом із Державною прикордонною службою України 18–20 травня 2023 року провела Першу міжнародну конференцію Західного регіонального науково-мистецького центру Національної академії мистецтв України «Мистецтво в час війни». Під час роботи секції «Інструменти підтримки українського мистецтва в умовах війни» було заслухано виступи Тетяни Кротової «Практики візуалізації патріотичного настрою українців у час війни»; Олеси Дацко, Уляни Щурко «Львів єднає і зміцнює: проект капіталізації мистецько-освітнього потенціалу для соціальної інтеграції постраждалих від війни»; Михайла Бокотєя «Українське художнє скло в світовому контексті: нові можливості»; Ольги Луковської «Мистецька діяльність у час війни на прикладі Львівського палацу мистецтв»; Зоряни



Іл. 4–6. Малювання з воїнами у Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України

Ластовецької-Соланської «Соціокультурні функції музичного мистецтва в умовах воєнного стану»; Лади Цимбали «Війна і сучасна українська мода: реакція, візуалізація, тренди». Роботу секції 4 «Арт-терапія: практичні аспекти реабілітації учасників війни» було присвячено темі участі зображального мистецтва у житті воїнів. З доповідями виступили: Галина Стельмашук — «Мистецтво, яке лікує душі: на матеріалах творів 80-х рр. XX ст. виконаних львівськими художниками в санаторії «Пролісок» у Моршині»; Володимир Стасенко — «Принципи арт-терапії в реабілітації інвалідів, які втратили зір унаслідок воєнних дій»; Ілона Ткачук — «Арт-терапевтичні практики: оптика живопису»; Ростислав Пекарюк — «Зцілення мистецтвом. Досвід застосування арт-терапії в реабілітації ветеранів»; Ганна Єфімова — «Меморіали як терапевтичні простори: нові підходи до роботи з пам'яттю та історичною травмою»; Олександр Гончарук — «Досвід роботи з громадським простором та чутливою тематикою під час створення скульптур для Першого ТМО Львова та Національного реабілітаційного центру «Незламні» («UNBROKEN»)»; Олена Якимова — «Методики адаптації та арт-терапія для дітей ВПО». Робота міжнародної конференції «Мистецтво в час війни» була продовжена львівськими колегами і 2024 року [21].

Костянтин Роготченко у журналі «Український мистецтвознавчий дискурс» № 3 (2024) оприлюднює статтю «Актуальне мистецтво України 2000–2020-х років: культурна модель видозмін». Автор акцентує увагу на комунікативному складнику сучасного мистецтва, що відіграв головну соціальну роль у діалозі «митець — суспільство» [18].

Мета статті: дослідити соціальну мистецьку платформа «Арттерапія», що працює з літа 2022 року. Вперше у національній культурологічній та мистецтвознавчій науках ґрунтовно проаналізовано процес унікальної спільної творчості воїна і митця безпосереднім учасником дійства, який брав участь у малюванні під час одинадцятого пленеру у листопаді 2024 року у межах проекту «Малюй з воїном» у стінах ІПСМ НАМ України. Станом на листопад 2024 року відбулося одинадцять творчих зустрічей, де воїни малювали з професійними митцями, створюючи спільні живописні твори.

Виклад основного матеріалу та результатів дослідження. Тетяна Горшкальова — спеціаліст вищої категорії, вихователь-методист закладу дошкільної освіти № 7 міста Малин Житомирської області, пише ще до початку широкомасштабної війни України з росією: «У широкому значенні арт-терапія (від англ. art — мистецтво, образотворче мистецтво; і грец. *therapeia* — зцілення, лікування) — система психологічної допомоги, заснована на мистецтві

та творчості, а також побудові та розвитку психотерапевтичних стосунків» [9]. А ось яке визначення дає Олена Вознесенська — одна із авторів «Енциклопедичного словника з арт-терапії», президент ВГО «Арт-терапевтична асоціація»: «Не будь-який творчий процес можна назвати арт-терапією. Творчий процес створення певного продукту є водночас і метою, і кінцевим результатом подібної діяльності. В арт-терапії творчий продукт — посередник у спілкуванні хворого і терапевта на символічному емоційному рівні, а також засіб, щоб досягнути цілі — розв'язати внутрішній конфлікт, поліпшити емоційний стан особистості» [6].

За свідченням Британської асоціації арт-терапевтів (ВААТ), художня терапія є однією з форм психічної терапії, що використовує художні прийоми та засоби у сенсі основного способу спілкування з людиною, яка зазнала контузії. У цьому контексті зображальне мистецтво — живопис, графіка, ліплення з глини та борошна, ткацтво, гончарство — використовується не як діагностичний засіб, а як засіб, який допомагає розв'язати емоційні проблеми. Британська асоціація арт-терапевтів, розглядаючи проблему людей, які отримали контузію у поодиноких випадках, ще не знала такої масовості захворювань, яке принесе війна в Україні на початку 2020-х. Велика кількість контузій пояснюється застосуванням ворогом забороненої у світі зброї. Через виклики сьогодення у рази збільшується і потреба у нових, а сьогодні уже новітніх, методах психологічної підтримки для учасників бойових дій та для родин військових. Українська медична наука, відповідаючи на виклики через військовий конфлікт, була змушена швидкими темпами розвивати галузь військової психології. Сьогодні, в умовах воєнного стану, це одне з найактуальніших питань практики психологічної військової науки. Неочікувано з'явилась потреба не просто у нових сучасних методах психологічної підтримки воїна, але й у застосуванні принципово нових форм художньої терапії. Однією з найбільш досвідчених учених-медиків у царині арт-терапії та глинотерапії є співкураторка проєкту «Арт-терапія» підполковник ЗСУ Інна Черненко. Вона стверджує що «...травматичний досвід в армії, як фізичний, так і психологічний, призводить до нав'язливих спогадів і тривожних фізіологічних симптомів, які можуть перешкоджати розвитку інтегрованої післявоєнної ідентичності, особливо коли військовослужбовці переходять із бойових умов назад у цивільне життя. Визначено, що використання арт-терапії для пацієнтів із травмами не тільки може обійти психологічні захисні механізми, а й активізувати невербальні частини мозку, що дає змогу опрацювати травматичний досвід на глибшому рівні» [11].

Світу відомо багато випадків, коли хворі люди, серед них і військові, малювали для покращення свого психічного стану. Відомі випадки, коли до воїнів приходили митці і малювали у шпиталях за їхньої присутності. Проєкт «Малюй з воїном» унікальний тим, що вперше масово застосовано артистичну терапію до десятків воїнів, які одержали контузії під час бойових дій. Специфіка нового методу полягає у тому, що воїн протягом кількох годин працює разом із професійним художником або скульптором і спілкується з ним. Якщо впродовж одного сеансу (пленеру) такий творчий колектив не встигає закінчити твір, вони можуть доробити його наступного разу. Були випадки, коли складну композицію малювали за три зустрічі. Паралельно з проєктом «Малюй з воїном» розпочався й активно працює інший — «Ліпи з воїном». Обидва проєкти, а також лекції про мистецтво, відвідування музеїв та художніх галерей з воїнами, які перебувають на лікуванні у госпіталі, об'єднані платформою «Арттерапія».

Одним із ветеранів малювання від мистецького загалу є викладач Академії імені Михайла Бойчука — живописець і графік Олександра Кирилова. В інтерв'ю автору статті вона наголосила: «Перш за все я хочу сказати, що була приємно здивована, що усі воїни, які брали участь у малюваннях і не мали раніше художньої освіти, ніколи не брали олівець у руки, усі виявилися дуже талановитими. Це мене здивувало і вразило. По-друге, скажу чесно, я дуже хвилювалася, як я зможу з такими людьми працювати. Вони — воїни. Так, вони сьогодні контужені, але виявилось, що усі талановиті. Я показую — вони одразу підхоплюють. Вони настільки швидко опанували задачу і зрозуміли, що треба робити. Вони мене, безперечно, слухали, але діяли самостійно. Вони самі підбирали фарби, вони абсолютно самостійно хотіли виразити свої враження, створити свої образи. Я їм показала, як фарби змішувати, як мазок накладати, і буквально одразу вони уже намагалися робити самостійно. От, наприклад воїн, із позивним Кахур. Він швидко і класно зрозумів задачу і її виконав. Не зважаючи на те, що ці люди пройшли такий важкий воєнний шлях, вони ж бачили смерть у обличчя і усе ж сконцентрувалися, як справжні митці, занурилися в образи і змогли зробити класні роботи. Усі твори різні, індивідуальні. Оце мене вразило. Я обов'язково ще прийду на малювання до воїнів» [13].

На одинадцятій зустрічі професійних художників з воїнами, які одержали контузії, відбулося спільне малювання. Метою заходу було створення живописних творів, де головну роль відігравав воїн, а митець допомагав йому у створенні образу.

В одинадцятому пленері брали участь сім воїнів і сім професійних митців. Автор статті був одним

із учасників. З ним виявив бажання з малювати воїн Ілля, який проходить лікування у військовому шпиталі. Спочатку була розмова. Воїн запропонував знайти якусь мирну тему. Зійшлися на рішенні малювати краєвид і пейзаж. Ілля був на кінцевій стадії лікування, і тому захотів зобразити мир і спокій. Не всі учасники групи зобразили мирне життя. Деякі малювали війну. Їхня кольорова гамма була агресивною. Переважали червоні і чорні локальні кольори. Можливо, це результат перенесених потрясінь. Точно сказати важко. Лише можна здогадуватись, роблячи висновки зі спілкування з воїнами та лікарями, які їм допомагають.

Через тиждень після спільного малювання, яке відбувалося у межах проєкту «Малюй з воїном», у стінах ІПСМ НАМ України відбулося урочисте відкриття виставки художніх творів воїнів — захисників України. Виставку «Мистецтво перемоги» експонували у грудні 2024 в Києві у залах Національного медичного музею України. Живописний твір Іллі і автора статті потрапив до експозиції виставки разом із творами, що були намальовані воїнами і митцями раніше. На відкритті виставки виступали директор музею, лікарі-психіатри Збройних сил України, а також воїни, митці, мистецтвознавці. Лікарі дякували митцям за допомогу у відновленні здоров'я військових засобами спільного малювання та ліплення. Виставка спільних художніх творів воїнів та митців у Національному медичному музеї України «Мистецтво перемоги» — це не перший звіт перед глядачами. За час співпраці воїнів та митців їхні живописні твори експонували у залах Національної спілки художників України у виставкових проєктах «Арттерапія» і «Трансформація», на виставці «Малюй з воїном» у залах Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, в галереї КОНСХУ «Митець» у проєкті «Право на мирне життя» (куратор — Заслужений працівник культури України Валентина Єфремова). Усі виставки були не лише звітами перед глядачами. На відкритті кожної виступали воїни, митці, лікарі, критики, мистецтвознавці, глядачі. Так терапія тривала не лише під час малювання, але й під час експонування живопису. Усі названі експозиції перебували у відкритому, широкому доступі. Велика кількість людей мала змогу долучитися до такого мистецтва і донести інформацію далеко за межі виставкового простору. Насправді так і відбувалося, адже воїни, їхні родини і багато відвідувачів фотографували живопис, презентований на виставках, надсилали ці фото на фронт до побратимів. Проєкти стали відомі далеко за межами шпиталів та художніх закладів.

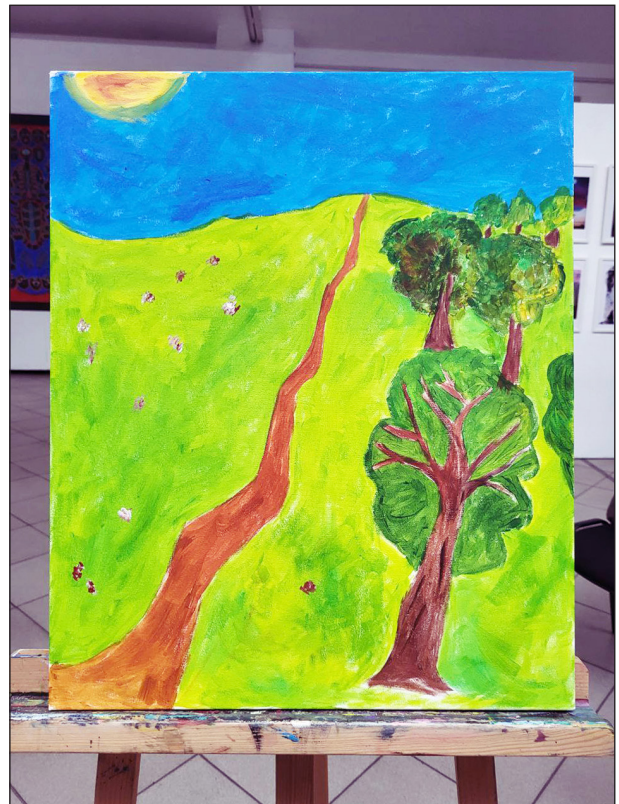
За одинадцять зустрічей митців з воїнами було створено понад сто художніх творів. Сьогодні це уже сформована колекція унікального мистецтва, яке

чекає на глибоке дослідження його коренів. Зі зрозумілих причин, ми не називаємо повних імен воїнів, місць їхньої служби, стану їхнього здоров'я. Стосовно митців — інформація відкрита. За час проведених проєктів у спільному малюванні взяли участь понад п'ятдесят професійних художників. Відомий київський живописець Василь Копайгоренко, викладач кафедри монументально-станкового живопису Академії імені Михайла Бойчука, уже не раз брав участь у проєкті «Арттерапія». На останньому малюванні їхня «бригада» малювала найдовше. На питання автора статті: «Що ви можете розповісти про участь у проєкті?» — митець відповів: «Останнє малювання для мене було дуже приємним, адже наші смаки з воїном виявилися однаковими. Спочатку воїн побоювався, адже ніколи раніше не малював. Я запропонував йому згадати дитинство. Виявилось, що його батько професійний тесля, і що вони у дитинстві багато разів відвідували Музей під відкритим небом у Пирогові під Києвом. Я лише трошки допоміг з композицією. Далі воїн усе робив сам. Після перших 30–40 хвилин праці він уже розповідав про щасливе дитинство, згадував відвідини музею під Пироговом і смішні дитячі історії. Живопис ставав соковитим, радісним, життєдайним. Ми працювали довше від усіх і навіть хотіли залишитися в інституті, але прийшли до спільного висновку, що закінчимо твір наступного разу. Набагато важче було працювати на іншому малюванні з жінкою — дружиною Героя, який загинув на фронті. Вона відмовилася від мирних тем, які малювали інші жінки і матері Героїв, які не повернулися з поля бою. Вона намалювала себе. Наче вона “лежить” на вибуху. Роботу так і назвала “Вибух”. Вона малювала чітко, цілеспрямовано. У кінці третьої години, коли твір було закінчено, подякувала мені за допомогу. Насправді мені було дуже важко. Сподіваюся, що наша спільна праця стала для неї корисна. Для мене вона точно була корисною» [14].

Митці, які неодноразово малювали з воїнами, знали норми поведінки на таких закладах. Автор брав участь уперше, і тому з ним і двома іншими митцями, які також прийшли уперше, куратори провели бесіду і пояснили специфіку поведінки. Першим і головним правилом є те, що не потрібно ставити запитань стосовно отриманих на фронті травм. Другою головною умовою спілкування було нагадування про те, що не можна перебивати воїна під час його розповіді. І третя, найголовніша, вимога полягала у тому, що не митець, а воїн має придумати сюжет і тему, яку буде упродовж пленеру розробляти. Роль художника зводиться до спостерігача. Допомогати треба лише у тому разі, коли воїн такої допомоги потребуватиме. Художник може допомогти правильно побудувати композицію, перспективу. Стосовно кольорів

підказка митця неможлива. Напруження у всіх семи творчих колективах було лише на початку акції. Уже через пів години воїни і митці вільно спілкувалися, чувся сміх. Майже жоден колектив не вклався у дві години. Поки закінчувалися дві останні роботи, над якими митець із воїном працювали уже в дві руки, допомагаючи один одному, інші учасники події спілкувалися між собою, пили чай і каву, роздивлялися уже готові твори і готувалися до мініконференції за результатами робіт. Дружня невимущена обстановка сприяла хорошему, піднесеному настрою. Після завершення усіх семи творів мольберти виставили в один ряд, а митці з воїнами розмістилися позаду. Куратори оголосили закінчення пленеру і почалося обговорення. Воїни радісно розповідали про намальоване, часом дивуючись, що взявши вперше у житті пензель у руки, змогли зробити такі цілком професійні живописні твори. Підсумувала чергове малювання співкураторка проекту «Арттерапії» Інна Черненко. В інтерв'ю вона сказала: «У листопаді відзначається Всеукраїнський день працівників культури та аматорів народного мистецтва. Саме в цей день за підтримки Національної спілки художників України та митців з Інституту проблем сучасного мистецтва провели арт-терапевтичний майстер клас “Малюй з воїном”, коли наші мужні захисники разом з професійними художниками занурилися в творчий процес малювання та пригадали, як воно мріяти і малювати свої мрії. Ми пригадали, як воно посміхалися, жартувати, відчувати хоча б трішечки спокою і розслабитися, щоб втримати свій моральний стан, коли за вікном війна. Дякую усім воїнам і художникам за чудову і корисну співпрацю!!!! В об'єднанні — наша сила» [12].

Висновки. Психічне здоров'я людини було і є найважливішою проблемою соціуму. Ментальне здоров'я націй стає першочерговою проблемою, адже фіксується стрімке погіршення психічного стану людей в усьому світі. Страшним викликом для психіки звичайної людини стала пандемія COVID-19, що різко збільшила кількість випадків депресії. Україна, на жаль, не стала винятком. Не встигнувши відновитися від пандемії, український народ опинився під потужним стресом, причиною якого стала повномасштабна війна. Воїни — це особлива категорія людей, яка пройшла пекло війни. Українське населення сьогодні переживає епідемію душевної та фізичної травми. Тривожність, депресія під час війни надзвичайно поширені. Всесвітній день психічного здоров'я відзначають 10 жовтня. Психічне здоров'я — це стан благополуччя, у якому людина реалізує свої здібності, бореться зі стресами. Останнім часом багато уваги суспільство приділяє арт-терапії. Це й зрозуміло. Чимало воїнів повертаються у мирне життя, отримавши поранення



Іл. 7. Живописний твір воїна.

і контузії. Мистецька терапія стала одним із засобів допомоги в їхньому одужанні. Метод арт-терапії був відомий давно, але гостра необхідність у його застосуванні активно проявилася лише зараз. Однією з перших у нашій державі запрацювала платформа «Арттерапія», започаткована ІПСМ НАМ України, НАМ України разом із Національним військовим медичним клінічним центром. Кураторами стали професійний лікар і професійний мистецтвознавець. За півтора року відбулося 11 спільних малювань — унікальних заходів, коли професійний художник малює з воїном, створюючи єдиний живописний твір. У контексті «Арттерапії» запрацював новий арт-реабілітаційний проект «Український тризуб». Воїни почали ліпити під керівництвом професійних скульпторів з глини, привезеної з Донеччини, а саме з Часового Яру. Глинотерапія неочікувано позитивно зарекомендувала себе на нинішньому етапі як важливий метод арт-терапії. Зарубіжний досвід використання глинотерапії з ветеранами і раніше демонстрував значний потенціал цього методу у допомозі ветеранам у подоланні психологічної кризи. У Великій Британії арт-терапія, включно з глинотерапією, широко використовується і досі у деяких організаціях, що допомагають ветеранам. До прикладу, благодійна організація «Combat Stress» спеціалізується на допомозі військовим з емоційними та психологічними труднощами, пов'язаними з отриманими на війні травмами.

Передусім з контузійми. Українські глинотерапевтичні майстер-класи з ліплення — безплатні.

На зустрічах професійних художників з воїнами, які отримали контузії під час перебування на передових позиціях фронту, відбувалося спільне малювання. Метою заходів було створення живописних творів, де головну роль відігравав воїн, а митець допомагав йому у створенні образу. За час спільних малювань

у межах проєкту було створено понад сто живописних творів. Таку реабілітацію пройшли більш як шість десятків військовослужбовців, а також жінки і матері загиблих героїв. У роботі з ними брало участь понад 50 митців. Досвід «Арттерапії» сьогодні важливий для культурологічних та мистецтвознавчих досліджень. Можна зробити впевнений висновок, що художня творчість іде на користь ментальному здоров'ю нації.

Література

1. Chernenko, I. (2024, March 1). [Shche tyzhden v Instytuti problem suchasnoho mystetstva NAMU tryvatyme vystavka kartyn] [Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine hosts the soldiers' paintings exhibition for one more week]. [Status update]. Facebook. Retrieved from <https://www.facebook.com/100082181613124/videos/1824451968073091> [in Ukrainian].
2. Chernenko, I. (2024, March 10). [“Koly hovoriat muzy—zamovkaiut harmaty”]. [“When the muses are heard, the canons go silent”]. [Status update]. Facebook. Retrieved from https://www.facebook.com/100082181613124/videos/2187921701575818?locale=uk_UA [in Ukrainian].
3. Chernenko, I. (2024, March 13). [Os i zvershylasia vystavka kartyn nashykh voyniv] [The exhibition of the soldiers' works ends]. [Status update]. Facebook. Retrieved from <https://www.facebook.com/watch/?v=727874075838704> [in Ukrainian].
4. АРТКУРСИВ. № 12, 2024. <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2024-12.pdf>
5. Бентя, Ю., Шопін, П. Український театр після повномасштабного російського вторгнення: нове звучання хрестоматійних текстів. *Мистецтвознавство України*. 2023. Вип. 23. С. 61–74. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294855>
6. Вознесенська О. Фенікс, що народжується з попелу: посттравмівне зростання засобами арттерапії. *Простір арттерапії. Збірник наукових праць*. 2019. Вип. 2 (26). С. 52–62.
7. Вознесенська О., Робело-Тимченко Н., Спейзер Вів'єн Маркоу, Спейзер Філіп, Старовойтов Андрій. Арттерапія в роботі з колективною травмою. *Простір арт-терапії. Збірник наукових праць*. 2023. Вип. 1 (33). С. 4–26.
8. Горностай П. Мистецтво в подоланні колективної травми війни // *Простір арттерапії: мистецтво відновлення психічного здоров'я в часи війни* : матеріали XX Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції, 31 березня — 2 квітня 2023 р. / за наук. ред. О. Л. Вознесенської, Л. О. Подкоритової. Київ, 2023. С. 19–22. URL: <https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/arttherapy-zbrn-23.pdf>
9. Горшкальова Т. Арт-терапія як метод психокорекції та інноваційних психолого-педагогічних технологій особистості. *ГРААЛЬ НАУКИ*. 2021. № 10. С. 392–395. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.11.2021>.
10. Денисенко О. Коли гримлять гармати — музи не мовчать // *Образотворче мистецтво*. 2023 р. № 3–4. С. 22–25.
11. Друзь О. В., Черненко І. О., Пергаменщик О. В. Використання глинотерапії як методу психологічної реабілітації та підтримки психічного здоров'я учасників військових дій // *ГАБІТУС*. 2024. Випуск 61. С. 252–257. DOI <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2024.61.46>
12. Інтерв'ю з Черненко І. (Архів автора).
13. Інтерв'ю з Кириловою О. (Архів автора).
14. Інтерв'ю з Копайгоренко В. (Архів автора).
15. Калька Н., Ковальчук З. Практикум з арт-терапії: навч.-метод. посібник. Ч. 1. Львів : ДУВС, 2020. 232 с.
16. Петрашек В. Виграємо війну — відновимо культуру // *Образотворче мистецтво*. 2023. № 3–4. С. 2–3.
17. Протас, М., Булавина, Н., Ісиченко, І. (2023). Українське мистецтво в контексті визвольної війни. *Мистецтвознавство України*, (23), 9–32. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294868>
18. Роготченко, К. Актуальне мистецтво України 2000–2020-х років: культурна модель видозмін. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. Вип. 3. С. 90–95. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.11>
19. Роготченко О. О. Мистецтвознавство: роздуми і життя. К.: Фенікс, 2018. 788 с., іл.
20. Ропачка І. Арттерапевтична методика «Послання символу». *Простір арт-терапії. Збірник наукових праць*. 2023. Вип. 1(33). С. 73–84.
21. Тези доповідей І Міжнародної конференції «Мистецтво в час війни» Західного регіонального науково мистецького центру Національної академії мистецтв України, м. Моршин, 18–20 травня 2023 р. Львів: ЗРНМЦ НАМ України, 2024. 92 с.
22. Чернявський К. Нескорені міста України // *Образотворче мистецтво*. 2023. № 3–4. С. 6–11.
23. Юнг Карл Густав. Психологія і мистецтво. Видавництво : Центр учбової літератури. 2024. с. 240.

References

- Artkursyv (2024). (12). Retrieved from <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2024-12.pdf> [in Ukrainian].
- Bentia, Yu., & Shopin, P. (2023). Ukrainskyi teatr pislia povnomasshtabnoho rosiiskoho vtorhnennia: nove zvuchannia khrestomatiinykh tekstiv [Ukrainian theatre

- after the full-scale Russian invasion: A new sound of canonical texts]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 23, 61–74. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294855> [in Ukrainian].
- Chernenko, I. (2024, March 1). Shche tyzhden v Instytuti problem suchasnoho mystetstva NAMU tryvatyme vystavka kartyn [Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine hosts the soldiers' paintings exhibition for one more week]. [Status update]. *Facebook*. Retrieved from <https://www.facebook.com/100082181613124/videos/1824451968073091> [in Ukrainian].
- Chernenko, I. (2024, March 10). "Kolyhovoriat muzy—zamovkaiut harmaty". ["When the muses are heard, the canons go silent"]. [Status update]. *Facebook*. Retrieved from https://www.facebook.com/100082181613124/videos/2187921701575818?locale=uk_UA [in Ukrainian].
- Chernenko, I. (2024, March 13). Os i zvershyasia vystavka kartyn nashykh voyniv [The exhibition of the soldiers' works ends]. [Status update]. *Facebook*. Retrieved from <https://www.facebook.com/watch/?v=727874075838704> [in Ukrainian].
- Cherniavskyi, K. (2023). Neskoreni mista Ukrainy [Unconquered cities of Ukraine]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3–4, 6–11 [in Ukrainian].
- Denysenko, O. (2023). Koly hrymliaiut harmaty—muzy ne movchat [When cannons roar—the muses do not fall silent]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3–4, 22–25 [in Ukrainian].
- Druz, O. V., Chernenko, I. O., & Perhamenshchuk, O. V. (2024). Vykorystannia hlynoterapii yak metodu psykholohichnoi reabilitatsii ta pidtrymky psykhichnoho zdorov'ia uchasykh viiskovykh dii [Use of clay therapy as a method of psychological rehabilitation and support of mental health of war veterans]. *Habitus*, 61, 252–257. <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2024.61.46> [in Ukrainian].
- Hornostai, P. (2023). Mystetstvo v podolanni kolektyvnoi travmy viiny [Art in overcoming the collective trauma of war]. In Voznesenska, O. L. & Podkorytova, L. O. (Eds.), *Prostir art-terapii: mystetstvo vidnovlennia psykhichnoho zdorovia v chasy viiny* [Art therapy: The art of mental health restoration in times of war] (pp. 19–22). Kyiv: (n. p.). Retrieved from <https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/arttherapy-zbrn-23.pdf> [in Ukrainian].
- Horshkalova, T. (2021). Art-terapiia yak metod psykokorektsii ta innovatsiinykh psykholoho-pedahohichnykh tekhnolohii osobystosti [Art therapy as a method of psychocorrection and innovative psychological-pedagogical technologies of personality]. *Hraal nauky*, 10, 392–395. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.11.2021> [in Ukrainian].
- Kalka, N., & Kovalchuk, Z. (2020). *Praktykum z art-terapii: navch.-metod. posibnyk* [Art therapy practicum: A training manual] (Part 1). Lviv: DUVS [in Ukrainian].
- Petrashchek, V. (2023). Vyhraemo viinu—vidnovymo kulturu [We will win the war—we will restore culture]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3–4, 2–3 [in Ukrainian].
- Protas, M., Bulavina, N., & Isychenko, I. (2023). Ukrainiske mystetstvo v konteksti vyzvolnoi viiny [Ukrainian art in the context of the war for liberation]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 23, 9–32. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294868> [in Ukrainian].
- Rohotchenko, K. (2024). *Aktualne mystetstvo Ukrainy 2000–2020-kh rokiv: kulturna model vydosmin* [Contemporary Ukrainian art of the 2000s–2020s: A transformed cultural model]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 3, 90–95. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.11> [in Ukrainian].
- Rohotchenko, O. (2018). *Mystetstvoznavstvo: rozdumy i zhyttia* [Art studies: Reflections and life]. Kyiv: Fenyks [in Ukrainian].
- Ropatska, I. (2023). Artterapevtychna metodyka "Poslannia symptomu" [Art therapy technique "Message of the symptom"]. *Prostir art-terapii*, 33(1), 73–84 [in Ukrainian].
- Tezy dopovidei I Mizhnarodnoi konferentsii "Mystetstvo v chasy viiny" Zakhidnoho rehionalnoho nauko-mystetskoho tsentru NAM Ukrainy, m. Morshyn, 18–20 travnia 2023 r.* (2024). [Proceedings of the 1st International Conference "Art in the Time of War" of the Western Regional Scientific and Artistic Center of the National Academy of Arts

- of Ukraine, Morshyn, May 18–20, 2023]. Lviv: ZRNMTs NAM Ukrainy [in Ukrainian].
- Voznesenska, O. (2019). Feniks, shcho narodzhuietsia z popelu: posttravmivne zrostannia zasobamy artterapii [Phoenix rising from the ashes: Post-traumatic growth through art therapy]. *Prostir art-terapii*, 26(2), 52–62 [in Ukrainian].
- Voznesenska, O., Robelo-Tymchenko, N., Speizer, V. M., Speizer, F., & Starovoitov, A. (2023). Artterapiia v roboti z kolektivnoiu travmoiu [Art therapy in working with collective trauma]. *Prostir art-terapii*, 33(1), 4–26 [in Ukrainian].
- Yung, K. H. (2024). *Psykhoanaliz i mystetstvo* [Psychoanalysis and art]. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury [in Ukrainian].

Rohotchenko K.

Art Therapy: A New Experience of Painting with a Warrior during the War

Abstract. At the current stage of the war, the acute phase of which has lasted for over 1,000 days, it has become evident to society that addressing the urgent issues of psychological support during times of social upheaval is essential. Specialized psychological assistance is particularly needed for soldiers who have participated directly in combat. These are individuals who have witnessed the horrors of war—wounds and death, the heroism of the strong, and the betrayal of the weak. One of the key strategies for psychosocial recovery has been art therapy, which has emerged in fundamentally new forms. A notable method within this approach involves collaborative drawing sessions between professional artists and wounded soldiers in hospitals. The application of art therapy in the development of rehabilitation programs has demonstrated its effectiveness in alleviating the emotional consequences faced by demobilized servicemen and those returning to active duty after recovery. It is evident that such support is also crucial for other affected groups: widows and parents of fallen heroes, internally displaced persons, civilians who lived under occupation and were forced to interact with the enemy, and those who survived bombardments and missile attacks. This article is not a medical study per se, nor does it lie within the boundaries of clinical medicine. Rather, it explores the interdisciplinary collaboration between professional artists, art critics, and cultural scholars with individuals undergoing psychotherapeutic treatment in a Ukrainian hospital. It focuses on the “Paint with a Warrior” program initiated by the Institute of Contemporary Art of Ukraine, where patients engage in professional-level art-making. The article addresses the theoretical foundations of this art therapy method as a form of mental trauma treatment and analyzes the eleventh artist-soldier meeting held at the Modern Art Research Institute, in which the author personally participated.

Keywords: war, warrior, artist, project, art therapy, mental health, recovery, rehabilitation, military conflict.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2025

Contemporary Art:
теорія та практика

Contemporary Art:
Theory and Practice

Олесь (Олександр) Санін

віцепрезидент НАМ України, науковий співробітник
ІПСМ НАМ України, член-кореспондент НАМ
України, лауреат Державної премії України
імені О. Довженка, народний артист України

Oles (Oleksandr) Sanin

Vice President of the National Academy of Arts
of Ukraine, Research Fellow, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,
Corresponding Member of the National Academy
of Arts of Ukraine, Winner of the Oleksandr Dovzhenko
State Prize of Ukraine, People's Artist of Ukraine

e-mail: olsanin@gmail.com; sanin@mari.kyiv.ua | orcid.org/0009-0000-2225-187X

Від архівного артефакту до екранізованого образу: мистецтво реконструкції та творче осмислення історичної автентики у сучасному кіновимірі

From archival Artifact to Screen Image: The Art of Reconstruction and Creative Interpretation of Historical Authenticity in Contemporary Cinema

Анотація. Розкрито питання актуальності застосування загальнонаукових методів дослідження у контексті розгляду взаємозв'язку архівних фондів і приватних колекцій у сучасних художніх практиках на прикладі фільмів кінорежисера Олесь Саніна. Аналізуючи матеріал, було звернено увагу на важливість не лише детального опису артефактів, які характеризують певний період часу, а і на максимальну точність у репрезентації історії під час процесу кіновиробництва. Аудіовізуальний твір має бути культурним проектом, в якому відображено документальну та хронікальну достовірність, а також ретельно проведено попередній збір необхідної інформації, аби мати змогу не лише розповісти факти конкретної епохи для глядача, а й розширити поле зору людини у зіставленні подій минулого та сьогодення завдяки екранному мистецтву. Робота ґрунтується на емпіричних (експеримент, спостереження, опис), теоретичних, конкретно-соціологічних методах. Зокрема, було показано, що мистецтво реконструкції та творче осмислення історичної автентики в сучасному кіновимірі є важливим поєднанням для наукового дослідження, адже дає змогу детально простежити рух часу та можливість презентувати суспільству відповідну систему життєустрою зображуваної доби для розуміння та побудови власної особистості.

Ключові слова: артефакт, архівні матеріали, історія, документ, музей, колекція, джерело, фільм «Довбуш».

Постановка проблеми. Знання історії є важливою складовою для розуміння не лише свого особистого минулого, щоб мати змогу доцільно побудувати власне майбутнє в умовах сьогодення, а й для обґрунтування чинників, які склалися на певній території та пов'язані з конкретними предметами і людьми, що окреслюють суспільно-політичне життя особистості в наш час. Україна є досить молодою державою у світовій історії та має величезний обсяг історичного спадку, який потрібно вивчати заради формування правдивих форм ідентичності нації, що матиме змогу виявити багатство українського культурного коріння. Аналізуючи артефакти і архівні матеріали країни, варто дослідити їхню вагому роль під час створення аудіовізуальних творів, які скеровані на презентацію історичного часу та відображення дійсності, взаємодію різних періодів життя народу для забезпечення цілісності опису надбань Батьківщини та їхнього кінематографічного пред'явлення. Культурологічне дослідження архівних фондів і приватних колекцій у сучасних художніх

практиках є важливою умовою для реалізації науково-творчого поєднання цінностей, традицій та елементів характеристики відповідної епохи, а також усвідомлення значення документальних джерел і мистецьких артефактів для розвитку повноцінної мапи життя цивілізації наступним поколінням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Цілісно зазначену проблему у сучасному кінознавстві не розглянуто. Окремим аспектам теми присвячено загально-теоретичні праці В. Горпенка [1], І. Зубавіної [2; 3; 4], Г. Погребняк [10], В. Скуратівського [11; 12] та інших. У зазначених працях завдання пошуку і встановлення історичної переконливості (достовірності) зображального матеріалу кадру напряму не поставлене, але в тих чи інших контекстах дослідники вдаються до міркувань, пов'язаних із організацією візуального ряду кінострічки, а отже вказують на необхідність або дотримуватися «історичної правди», або свідомо її заперечувати або ж навіть міфологізувати (як це, приміром, зробив Ю. Іллєнко у фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу»).

Мета статті: виявити значення історико-фактологічного пошуку, використання і ролі архівних фондів та приватних колекцій у процесі формування художньої форми сучасних візуальних практик на прикладі фільму «Довбуш».

Виклад основного матеріалу. Використання архівних фондів та приватних колекцій у сучасних художніх практиках має досить вагоме значення для професії режисера, особливо в Україні, де впродовж багатьох століть історичні події поєднувалися з культурою й уособлюють ідентичність нації, яку варто презентувати в аудіовізуальних творах з найбільш детальною точністю.

Спираючись на власний досвід, зазначу: у виробництві трьох повнометражних картин — «Мамай» (2003), «Поводир» (2014), «Довбуш» (2023) — незаперечним елементом постає закріплення документально-хронікальної достовірності. Художні твори уособлюють культурний продукт, який оживляє розуміння історії, тобто відбувається постійне емоційне втілення самоісторії. Також можу зазначити, що досліджуючи екранне і сценічно-театральне мистецтво, в авторському баченні відбувається актуалізація історії через твір.

Очевидно, в контексті цього фіксується бачення авторів-режисерів і виникає специфічна дилема, з якою стикаються митці. Під час роботи з документами, архівами постають питання правильного донесення через твір до сучасного глядача власних рішень історичного викладу. Досить часто головним завданням є те, що документ, який можемо використовувати для художніх рішень, необхідно адаптувати для розуміння сучасності.

Розглянемо питання взаємодії історичних періодів насамперед на прикладі фільму «Довбуш» (режисер Олесь Санін; автори сценарію Олесь Санін, Поль Волянський, за участі Василя Білінчука-Портяка та Максима Черниша; головний оператор Сергій Михальчук, композитор Алла Загайкевич) [5]. Це українське повнометражне художнє кіно демонструє авторське осмислення героїв і їхньої доби. Матеріали відповідного історичного періоду майже не відповідали конкретним характеристикам персонажів. Артефакти існували у часі та просторі, в якому відбувається дія фільму, але не ототожнювалися з епохою. В такому разі стикаємося із суперечністю: наука — це узагальнення певних речей, а кіно — це навпаки: розкладання матеріалу на частини, визначення того, що є найбільш актуальним для розгляду.

Наприклад, важливою складовою для опису головного героя Олексія Довбуша має бути його зброя. Він використовує бартку (топірець мешканців Карпатських гір), в якого є сакральне значення і який мусить бути цільним елементом твору. Глядач має загальне враження про предмет, екстраполює на свої знання і саме тут виникає ця певна дилема, в якій відображено художні рішення. Необхідні речі з музеїв, до яких мали доступ творці фільму, періоду кінця XIX — початку XX століття,

та іконографічний матеріал з архівів — опис вигляду гуцулів, форми їхнього одягу, поведінки — не поєднувалися між собою. Через це могло виникнути певне протиставлення в отриманні глядачем відчуття достовірності побаченого при використанні архівних матеріалів та колекцій у кіно.

Артефакти, які ми бачимо в наших державних, краєзнавчих музеях і приватних колекціях, мають свою історію, але стається дилема, коли, наприклад, чаша, яка належала конкретній справжній людині, відмінна від розповіді про героя твору. Тому митцям, які втілюють історію на екрані, дуже важливо не копіювати музейні речі в фільмі, адже це майже завжди суперечить самій історії. Навпаки — слід створювати, формувати власний погляд на розповідь через вивчення, розуміння та узагальнення конкретного матеріалу, знайшовши те зерно, завдяки йому проростатиме *космогонічна екосистема твору*.

Кожен режисер створює власний простір історії, відмінний як від самих подій і фактів, відомих з архівних матеріалів, так і від інших екранних історій колег на ту саму тему. Цей метод є ідентичним для всіх жанрів аудіовізуальних картин.

Ще один важливий аспект під час виробництва фільмів — це опрацювання культурної традиції, яку можемо залучати із архівів та музеїв. Є певні речі, які дуже точно означають час, про які глядач або знає, або ні. Під час роботи з матеріалами архівами варто розуміти, наскільки ті елементи, які ми використовуємо в фільмі, справді важливі.

Аналізуючи візуальний ряд «Довбуша», можна сказати, що в кожного персонажа є свій натільний хрест. Це яскрава ознака тієї епохи, в якій не існувало ще масового виробництва. Кожну річ створювали для конкретної людини. Для роботи користувалися музейними колекціями та приватними зібраннями хрестів, які точно датовані за часом. Потім на їхній основі було зроблено зліпки; до більш цінних артефактів — цифрові копії. Режисер особисто оглядав та підбирав для кожного персонажа необхідний елемент відповідно до характеру, особистої історії. Відбувалося використання реальних предметів чи прототипів музейних і колекційних речей для надання їм нового значення.

Під час роботи з архівами людина відкриває для себе світ фактичного наповнення історії, вивчення якого дає розуміння епохи, сюжету, героя, адже всередині кожного артефакту відбувається своє життя. Тому дуже важливо налагоджувати контакт з людьми, які займаються наукою або мають стосунок до вивчення предметів певного періоду, які є розшифровувачами історії. Бажано не просто вивчати артефакт, копіюючи його у власній творчості, а й особисто досліджувати його хроніку: що це за предмет, коли він з'явився та як сюди потрапив, як він стосується конкретної людини. В такому разі матимемо цілісну систему розуміння часових

просторів у всій їхній складності, яка має впливати на свідомість глядача і створювати відповідну складність (можливо, у чомусь виховну) знання про історичну добу, якій присвячено фільм.

Серед прикладів використання архівних матеріалів у художніх практиках згадаємо ніж Івана Довбуша. Існує міф, що цей предмет, який зберігається в Етнографічному музеї імені Северина Удзеля у Кракові, має видряпані на своїй поверхні імена вбитих цим ножем жертв. Тобто артефакт нібито сам по собі тягне за собою унікальну історію. Так само, беручи до уваги документи певної епохи, важливо постійно розкривати цей період часу — за допомогою унаочнення тих чи тих елементів начиння інтер'єру, через деталі костюма, предмети ужитку, колір оздоблення інтер'єру, вишуканість або навпаки простоту драпірування тощо.

Тому дослідницький етап роботи над фільмом історичного жанру є досить важливим і суттєвим, він презентує цінність і справжність того світу, про який розповідається. Своєю чергою, це мотивує творчу групу досягти цілісності результату, а глядачам дає змогу повірити у правдивість не лише екранного зображення, а й оповіді, яка становить магістральний сюжет фільму.

Досліджуючи взаємодію архівних матеріалів та фільму «Довбуш», варто зупинитися на питанні використання костюмів для жіночих персонажів. Перший приклад — княгиня Яблуновська. Її особистість потрібно було охарактеризувати певним костюмом у сцені прибуття до свого війська. З одного боку, цей одяг мав підкреслювати високий статус жінки, з другого боку — необхідно було продемонструвати, що вона перебуває на війні. І хоча для знаті бойові дії були радше грою у досягненні власних цілей, проте цей персонаж мав відрізнитися від стереотипного образу, насамперед зовнішньо. Тому було вирішено дослідити адаптовані жіночі костюми для мисливства, які стосувалися шляхти, і на підставі архівних колекцій відповідно до дії фільму було створено спеціальний жіночий одяг і капелюх генеральського типу. Зовнішній вигляд героїні підкреслював повноту її влади в командуванні армією, хоч і з елементами тендітного декору. Таким чином команді фільму вдалося створити необхідний образ персонажа за відсутності візрця для цього епізоду в сценарії. Вивчаючи матеріали, прототипи, розуміючи традиції конкретного періоду, які характеризували статус, місце дії, час, вдалося винайти костюм для точного розкриття епохи та знайти рішення, найбільш доцільне щодо творчо-історичного зіставлення.

Другий приклад: Марічка. Головним завданням було продемонструвати образ гірської королеви. Досліджуючи колекції, вдалося знайти лише відповідний одяг середини XIX — початку XX століття, що за часом є значно пізнішим од потрібної епохи. Але творцям фільму вдалося отримати інформацію про те, що поруч місця, де за архівними документами народився Олекса Довбуш

(сmt Печеніжин, Івано-Франківська обл.), був опис незвичного жіночого костюму, який складався з корони із лебединого пір'я. Отримавши можливість повноцінно дослідити історичні матеріали цього регіону, було створено відповідний образ для цілісності художньому задуму.

Оцінюючи вплив пам'яток архітектури на фільм, потрібно зазначити роль церкви Святого Юра у Дрогобичі. Архівний матеріал у вигляді внутрішнього розпису храму зберігся до нашого часу без змін, що є великою рідкістю у зв'язку з постійною реставрацією культурного надбання в історії [7, с. 256–263; 8, с. 38–56; 9]. Ця пам'ятка української дерев'яної архітектури повністю відповідала епосі, в якій відбувається дія фільму. Детально проаналізувавши розпис, який зображував життя населення цієї місцевості, було прийнято рішення взяти силуети для кольорової гами екранного твору.

Таким чином, вкотре можемо зауважити, що для автора-митця важливо мати відчуття точності передачі епохи, про яку йдеться, а також зворотного відповідного зв'язку від глядача. Історія культури дає нам можливість складати враження про відповідний історичний період через перегляд зображального мистецтва, читання літератури на цю тему, які зі свого боку беруть початок із справжніх артефактів і документів.

Кіно є мистецтвом, що досить точно відображає навколишню дійсність. Акцент ставиться на роботі з фактурами, матеріалами, які дають це відчуття часу, що воно актуальне тут і зараз. Тому режисеру при вивченні архівних фондів дуже допомагають колекціонери, оскільки це фахівці, які не просто збирають артефакти, а насамперед формують історію про них.

Дуже цікавий та перспективний досвід роботи із реконструкторами — відтворювачами матеріальної і духовної культури з використанням археологічних, зображальних, писемних джерел. Ці фахівці за допомогою лише одного артефакту можуть розповісти хроніку цілого життя людини та місцевості. У співпраці з ними до фільму «Довбуш» було проведено багато розмов, адже потрібно було знайти ті шляхи реалізації відображення епохи художнього твору, де достовірність переважує над будь-якими сумнівами та бачення фінального результату скероване на історію завдяки архівним фондам, приватним колекціям, експонатам музеїв, предметам необхідного періоду часу.

Варто також звернути увагу на випадки, коли артефакти вже до того опрацьовували інші митці, оскільки це може допомогти реалізації творчого проєкту.

Розглянемо ще одну сцену із княгинею Яблуновською. У фільмі є момент, коли персонаж перебуває в розпачі і треба було дуже влучно продемонструвати цей стан жінки, що вона — знатна особа, але буквально на межі втрати цілої держави чи фатуму. Для цього прийняли рішення проаналізувати картину «Станчик» польського живописця Яна Матейка, який

писав роботи на історичну тематику. Полотно презентує блазня короля, який сидить на великому кріслі чи троні і розмірковує стосовно певних фактів, подій, завадити яким він не може. Автором фільму було використано композицію, кольорове рішення цього Станчика і створено жіночий костюм, який силуетно працює на потрібний внутрішній стан. Зафіксувавши ракурс кадру для глядача, який має більш ширші знання з історії культури чи мистецтва, одразу виникає асоціація з історією розпачу, сумною ситуацією, зрозумілою візуальною атмосферою. Цей прийом називається «омаж», відсилання до митців, які раніше займалися схожою темою. Також завдяки опрацюванню картини було принципово створити символічний мистецький твір, що є частиною європейської та пан'європейської історії. Для автора фільму це — натхнення та розуміння взаємодії мистецтв у сучасних художніх практиках. Усі символи, теми, які було введено в першоджерело художником, використовувалися режисером для передачі контексту сцени в аудіовізуальному творі.

Тут можна згадати програмний коментар Лессінга (1766) до відмін в одязі персонажів скульптури Лаокоона (I ст. до Р.Х., автори Агесандр, Полідор і Афіндор): «Вергілій Лаокоон одягнений у шати жерця, а в скульптурі він і обидва його сини цілком голі. <...> В скульптурі, мовляв, не можна зображати ніякого краму; грубі згортки справляють неприємне враження; тож скульптори буцімто вибрали менше лихо: воліли радше схити проти істини, аніж їх би мали гудити за негарне зображення одягу. Певно, що стародавні митці посміялися б з такої гадки <...> Чи не втратили б ми чогось через те вбрання? Чи матиме одяг, витвір рабських рук, таку саму красу, як витвір вічної мудрості — людське тіло? Чи на зображення одягу й тіла потрібні однакові здібності? <...> Одяг створила потреба, а що мистецтву до потреби? Я припускаю, що одяг має теж певну красу, та хіба можна порівняти її з красою тіла людського? <...> Я маю велику підозру, що коли митець досконало вміє зображувати одяг, то вже тією майстерністю своєю він доводить, що йому бракує чогось вагомішого» [6]. Звісно, наведений роздум провідного німецького естетика XVIII століття стосується конкретного давнього твору і аж ніяк не може бути експлікований на добу кінематографічну, коли одяг так само, як і людське тіло, є художнім засобом вираження певних сценічних настанов, але важливо звернути увагу на інше: Лессінг чи не першим в теорії мистецтва Нового часу підкреслює важливість використання для художніх цілей тих чи тих засобів, які дозволяють найчіткіше виразити авторську думку. А от якою вона має бути, залежить винятково від самого автора, в нашому випадку — режисера.

Іншим аспектом, який характеризує ширше розуміння взаємодії культури зі своїм глядачем, є використання музики. Для деяких епізодів фільму було

підібрано відповідне звукове оформлення, яке зараз майже невідоме пересічному громадянину. Передусім це барокова музика із залученням торбана — інструмента, який був досить поширений в Україні того часу та серед польської шляхти. Творча команда використала цей інструмент у фільмі у досить специфічній сцені. Маючи відповідні історичні джерела, було знайдено цікавий феномен. Річ у тім, що досить часто представники шляхти мали своїх музикантів, які жили буквально в їхній спальні, і це був знак для різкої зміни переходу, розуміння, що це за люди, хто вони такі та чи цінне для них життя інших. Потрібно було виокремити дуже короткий момент, де в одному образі буде показано, наскільки ці представники відрізняються від соціуму, наскільки по-іншому вони організують своє життя. Для цього було обрано сцену, в якій відбувається інтимна зустріч головної героїні та її коханця, а поруч грає сліпий музикант із відірваним язиком. За допомогою дуже вишуканого середньовічного інструменту він репрезентує польську музику того часу і глядачі відчують емоційне здивування, неочікувані враження від побаченого. Для отримання цього ефекту і необхідно було зібрати важливу інформацію про музичне виконавство в той історичний період, розібратися в архівних текстах, провести розмови зі спеціалістами з відповідної епохи.

Тож варто зазначити, що при роботі над створенням фільму історичного жанру, слід намагатися максимально отримати важливу інформацію від історичних консультантів щодо означення потрібного часу. Це має бути дуже чітко зрозуміло та в сучасній формі зафіксовано для актуальності мистецького проекту, залежно від тієї мети, яку ставить перед собою режисер. Як зазначив академік Вадим Скуратівський щодо фільму «Мамай» (2002): «... залишимо кожному своє. Культурі великого стилю — „космос“. А сучасній цивілізації — її електрички. Головне інше. У нашому часі і просторі з їхньою вже щонайгуштішою залізничною мережею молодий режисер віднайшов пейзаж, який перебуває саме у космосі» [12, с. 166]. Тож фактично згаданого сліпого музиканта з «Довбуша» можна порівняти зі звуковим програвачем, а з іншого боку, він є найяскравішою метафорою усамітнення коханців. Людям необхідна була розвага, відчуття спокою, і для отримання необхідних емоцій знати було доцільно використовувати незрячого раба із відсутнім язиком. З одного боку, у тогочасному соціумі це сприймалося як саме собою зрозуміле, що не викликало відрази, але з іншого, для людини XXI століття це вже є шок, бо зараз боротьба за рівні права, свободу та цінність життя є основою життєдіяльності громадян усіх країн світу.

Головним же завданням для творчої групи було презентувати епоху так, як це відповідало дійсності на ту добу, та максимально не так правдиво, як правдоподібно розкрити відтворювані події. Митець не повинен бути доказовим — він мусить бути художньо

переконаливим. І це дає потрібну фарбу сюжету та миттєвого образу, монтажного стику з наступною сценою для плавного переходу дії далі. «Фільм Саніна, принаймні, добре розв'язує одне з головних художніх завдань автентичного кінозображення — суголосність у ньому того, що *показують*, із тим, що *відбувається*» [12, с. 170]. І хоча В. Скуратівському йдеться про «Мамая», мушу зазначити влучність його спостереження і щодо «Довбуша».

Наступним елементом, який можемо виокремити для розуміння застосування архівних студій, пошуків у сучасних художніх практиках, є робота із культурою харчування. У той час лише знатні особи могли собі дозволити досить якісну та специфічну їжу, яка кардинально відрізнялася від можливостей інших верств населення. Можливо, тут — для контрасту — слід згадати найочевидніші моделі пропагандистського зображення харчового «ізобілія» в радянських музичних комедіях режисера Івана Пир'єва «Свинарка і пастух» (1941) та «Кубанські козаки» (1949) [11, с. 70–75]. Якщо в розважальних й історично брехливих фільмах Пир'єва мотив їжі викликав у глядачів здивування: на той час із харчуванням у СРСР було дуже кепсько, — у «Довбуші» ми намагалися досягти максимального наближення до історичної правди: традиція сервірування на той період була дуже показовою ознакою багатства, і творцям фільму необхідно було досконально вивчити усі наявні свідчення й матеріали щодо повноцінної достовірності зображення на екрані. Доба, яку презентовано у фільмі, складається з культурного феномену, який можна назвати «голландський натюрморт». Нідерланди на початку XVIII століття стали великою державою завдяки безперервній логістиці з іншими країнами, перевезенню товарів, грошей і людей. Саме їхній приклад посприяв появі образу заморських наїдків, які уособлювали «іншість», що є ознакою вищої страти суспільства. В «Довбуші» було застосовано точність у демонстрації для глядача столових приладів, адже в цьому випадку він, побачивши щось схоже на екрані, відразу отримував аналогію з наявними знаннями (емоціями, алюзіями) щодо візуальної форми. За одним кадром, місцем і часом дії відбудеться синергія із культурним бекграундом історії. Цей ефект досягається завдяки глибокому розумінню зображуваного артефакту, тому що вивчення іконографічного, архівного, історичного матеріалу, залучення до роботи надбань інших фахівців із суміжних видів мистецтва дозволяє максимально розкрити епоху та найбільш реалістично відтворити події у кіно. Можна тут згадати найновішу монографію доктора історичних наук Олени Стяжкіної про «радянську їжу» та її віддзеркалення в кінематографії тієї доби. У розділі «Кіно як історичне джерело» авторка підкреслює, що зображення їжі було результатом унаочнення однієї з фактур матеріального

світу. «Якщо у 1930–1950-ті їжа на екранах виконувала функції символічного споживання “достатку” <...> та втілювала “концепт культурності” через візуалізацію правильних навичок поведінки за столом, на банкеті, вдома, то у 1960–1980-ті зображення їжі та її споживання акцентувало рутинні практики, через які замальовувалися соціальні, національні відмінності, гендерні настанови й навіть персональні характеристики героїв» [13, с. 246]. Експлікуючи ці спостереження на практику створення візуальної переконливості зображеного у фільмі «Довбуш», слід наголосити, що, можливо, науково-дослідна складова, яка дозволила більш-менш переконливо, або навіть точно відтворити форму страв, зображених на екрані, створила умови для подальшого розгляду візуальної тканини фільму як теж своєрідного історичного джерела.

Іншим цікавим аспектом розгляду взаємодії документів певного періоду часу із мистецьким проектом є використання мови. У випадку з фільмом «Довбуш» варто зауважити, що розмова польської шляхти відбувається не сучасною польською, а радше мовою, якою написані романи прозаїка Генрика Сенкевича останньої третини XIX — початку XX століття: «Вогнем і мечем», «Потоп», «Пан Володийовський». Вона пов'язана зі знаттю, шляхтою, має ознаки старопольської, латини та саксонської мови. Зазначені нюанси важливо досліджувати на початковому етапі роботи над художнім твором, щоб фільм був зрозумілий сьогодишньому глядачу та презентував максимально правдоподібно час, про який у ньому йдеться.

Розглянемо інший приклад, який стосується ролі архівних джерел у мистецтві. Фільм «Поводир», події в якому розгортаються упродовж 1930-х під час Голодомору, має підґрунтя у вигляді величезної кількості достовірних документів, які необхідно було ретельно дослідити задля репрезентації подій минулого.

Розуміння засекречених колись матеріалів дало усвідомлення впливу пропаганди тогочасної держави на суспільство і тих злочинів, через які масово гинули люди. Творці фільму шукали можливості того, як саме в художній формі розповісти про цю трагедію українського народу. На Чернігівщині було знайдено повністю збережену ринкову площу, яка підходила знімальній групі за часом дії та майже не вимагала втручання для візуальної видозміни. Маючи велику кількість фотографій, кінокадрів цих подій, знятих режисерами XX століття, авторський колектив фільму буквально зімітував зображення для своєї аудіовізуальної картини. Відтворення сцени за архівними матеріалами демонструє глядачам, що саме відбувається перед ними та як це справді відбувалося в ті сумні роки. Також це ознака того, що на ринку уособлено злам епох, коли з індустріальною системою виробництва зіставляється індивідуальний метод.

Дуже важливою складовою роботи з історичними матеріалами є не просто опис певного

зображуваного елемента, а також і манера його показу. У фільмі «Поводир» було використано певні ракурси зйомки, специфічну оптику, завдяки яким можемо якщо не «впізнати» презентовану епоху, то переконалися в тому, що те, що ми бачимо на екрані, відрізняється від сучасного, і це надає кінооповіді естетичної переконливості. Тож, як можна побачити, вивчення артефактів й історичних документів для сучасного глядача є основою найбільш точного відтворення подій минулого на екрані. За допомогою відпрацьованих у практиках світового кіно прийомів монтажу кадрів (сюжетів, мізансцен) вплив на глядацьке сприйняття через специфічну організацію видовищності фільму створює епічність оповіді, «діє на рівні відтворення нової фізичної реальності і сягає меж дійового ряду цілого фільму» [1, с. 100].

Отже, варто зазначити, що сприйняття достовірності й актуальності форм, базованих на дослідженні архівних матеріалів і самого «образу часу» в кожного вийде суб'єктивним так само, як є суб'єктивним створення образів персонажів під час читання книжки: історичного дослідження, історичного роману, реконструкції тих чи інших історичних подій в літературний спосіб. Для того, щоб досягти успіху у взаємодії митця з глядачем, необхідно на початковому етапі роботи над кінематографічним твором вибудувати міцний діалог між науковцями, колекціонерами, музейними працівниками, врахувати усі аспекти їхньої діяльності.

При розробці макету декорацій доводиться використовувати фотографічні матеріали, знайти спільну думку з художниками щодо того, як правильно охарактеризувати зображальними засобами добу, щоби людина, яка дивитиметься фільм, зрозуміла, що відбувається перед її очима та змогла відчути себе ніби учасником подій на екрані.

Висновки. Підсумовуючи, необхідно наголосити, що головним у ролі архівних фондів та приватних колекцій у сучасних художніх практиках є рух в логіці історії, яка розповідається іншим через взаємозв'язок внутрішніх та зовнішніх елементів опису головного героя та інших персонажів, а не лише відсиланням до музейних матеріалів й експонатів. Це важливий аспект, на який потрібно постійно звертати увагу.

Слід підкреслити, що в сучасну добу, коли історичні факти часто-густо стають елементами міфотворчості, зокрема в літературних або кінематографічних творах, орієнтація на точність зображеної фактичної деталі, притаманної зображувальній у фільмі добі, спирається на максимальну переконливість зображення вкупі з певного роду «вихованням глядача» за допомогою алюзій на твори історичного (приміром, батального) живопису, відомі в історії мистецтва, становлять той необхідний підмурок, на якому базується намагання авторів фільму презентувати твір, максимально наближений за характером «пейзажу» до того уявлення, яке має глядач щодо часу, подіям якого присвячено фільм.

Література

1. Горпенко В. Г. Монтаж: Кіно. Телебачення. Київ: Київ. міжнар. ун-т, 2003. 272 с.
2. Зубавіна І. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі) / ІПСМ АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. 272 с.
3. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / ІПСМ АМУ. Київ: Фенікс, 2007. 296 с.: іл.
4. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі / ІПСМ АМУ. Київ: Щек, 2008. 448 с.
5. Карп'юк В. Довбуш. Гідність або забуття: роман / автор новелізації Василь Карп'юк. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 240 с.
6. Лессінг Г.-Е. Лаокоон / пер. з нім. Є. О. Поповича; Вступ. ст. та комент. Ф. С. Уманцева. Київ: Мистецтво, 1968. 292 с.
7. Логвин Г. Н. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 464 с.
8. Логвин Г. Н. Украинские Карпаты. Москва: Искусство, 1973. 192 с.
9. Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква св. Юра в Дрогобичі: архітектура, малярство, реставрація. Київ: Майстер книг, 2019. 416 с.
10. Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Київ: НАКККиМ, 2020. 448 с.
11. Скуратівський В. З кінознавчого записника: Статті в журналі «Кіно-Театр». Київ: Кіно-Театр; Арт книга, 2017. 184 с.
12. Скуратівський В. Скуратівський у KINO-КОЛІ (1997–2008). Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 288 с.
13. Стяжкіна О. Смак радянського: Їжа та їдці в мистецтві життя й мистецтві кіно (середина 1960-х — середина 1980-х років). Київ: Дух і Літера, 2020. 376 с.

References

- Horpenko, V. H. (2003). *Montazh: Kino. Telebachennia* [Assembling: Cinema. Television]. Kyiv: Kyivskyi mizhnarodnyi universytet [in Ukrainian].
- Karpiuk, V. (2023). *Dovbush. Hidnist abo zabuttia* [Dovbush. Dignity or oblivion]. Kharkiv: Knyzhkovyi klub "Klub Simeinoho Dozvillia" [in Ukrainian].
- Lessing, H.-E. (1968). *Laokoön* [Laocoön]. Kyiv: Mystetstvo [in German].
- Lohvyn, H. N. (1968). *Po Ukraini: Starodavni mystetski pamiatky* [Across Ukraine: Ancient artistic monuments]. Kyiv:

- Mystetstvo [in Ukrainian].
- Lohvyn, H. N. (1973). *Ukraynskye Karpaty* [Ukrainian Carpathians]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Miliaieva, L., Rishniak, O., & Sadova, O. (2019). *Tserkva sv. Yura v Drohobychi: Arkhitektura, maliarstvo, restavratsiia* [St. George's Church in Drohobych: Architecture, painting, restoration]. Kyiv: Maister knyha [in Ukrainian].
- Pohrebniak, H. (2020). *Avtorskyi kinematohraf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX—pochatku XXI stolittia* [Author's cinematography in the cultural space of the second half of the 20th—beginning of the 21st century]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
- Skurativskyi, V. (2017). *Z kinoznavchoho zapysnyka: Staty v zhurnali "Kino-Teatr"* [From a film scholar's notebook: Articles in the "Kino-Teatr" magazine]. Kyiv: Kino-Teatr; Art knyha [in Ukrainian].
- Skurativskyi, V. (2020). *Skurativskyi u KINO-KOLI (1997–2008)* [Skurativskyi in KINO-KOLO (1997–2008)]. Kyiv: In-t kulturolohi NAM Ukrainy [in Ukrainian].
- Stiazhkina, O. (2020). *Smakadianskoho: Yizha ta yidtsi v mystetstvi zhyttia y mystetstvi kino (seredyna 1960 kh—seredyna 1980 kh rokiv)* [The taste of the Soviet: Food and eaters in the art of living and the art of cinema (mid-1960s to mid-1980s)]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2006). *Ekranna kultura: Zasoby modeliuvannia khudozhnoi realnosti (chas i prostir u kinematohrafi)* [Screen culture: Means of modelling artistic reality (time and space in cinema)]. Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). *Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: Tendentsii, filmy, postati* [Cinematography of independent Ukraine: Trends, films, figures]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Zubavina, I. B. (2008). *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in cinema]. Kyiv: Shchek [in Ukrainian].

Sanin O.

From Archival Artifact to Screen Image: The Art of Reconstruction and Creative Interpretation of Historical Authenticity in Contemporary Cinema

Abstract. This paper explores the relevance of applying general scientific research methods in the context of examining the interrelation between archival collections and private holdings in contemporary artistic practices, using the films of director Oles Sanin as case studies. The analysis highlights the importance not only of thoroughly describing artifacts that characterize a specific historical period, but also of achieving the highest possible accuracy in representing history during the film production process. An audiovisual work must function as a cultural project that reflects both documentary and chronicle-level authenticity, backed by meticulous preliminary information gathering. This ensures that the viewer not only receives factual insight into a particular era but also gains a broadened perspective that enables them to compare past and present events through cinematic art. The study is based on empirical (experiment, observation, description), theoretical, and specifically sociological methods. It demonstrates that the art of reconstruction and the creative interpretation of historical authenticity in modern cinema constitute a significant combination for scholarly research, as they allow for a detailed tracing of the passage of time and the presentation of a lifestyle system of a depicted era. This contributes to a deeper understanding and shaping of individual identity.

Keywords: artifact, archival materials, history, document, museum, collection, source, film *Dovbush*.

Стаття надійшла до редакції 04.03.2025

Галина Склярєнко

кандидат мистецтвознавства, старший науковий
співробітник, Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології імені М. Т. Рильського НАН України;
старший науковий співробітник, ІПСМ НАМ України

Galyna Sklyarenko

PhD in Art Studies, Senior Research Fellow, M. Rylskyi
Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology
of the National Academy of Sciences of Ukraine;
Senior Research Fellow, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukrainee-mail: galyna2010@ukr.net | orcid.org/0000-0001-5878-6147

«Музика кольору» в українському мистецтві 1960-х “The music of color” in Ukrainian Art of the 1960s

Анотація. Розкрито одне з найцікавіших явищ вітчизняного мистецтва 1960-х років, яке накреслило не лише нові напрями між-дисциплінарної взаємодії, а й стало основою нового виду мистецтва — «музики кольору» («музики світла», «видимої музики»). Інтерес до нього був пов'язаний із новим, розпочатим у роки «відлиги» (кінець 1950-х — початок 1960-х) етапом науково-технічного прогресу в СРСР та загальною лібералізацією культурно-суспільного життя, що активізувало творчі процеси у різних сферах діяльності. Тема «музики кольору» захопила тоді ентузіастів різних професій — інженерів, музикантів, художників, які й визначили різноманітні шляхи її інтерпретації, де зосередження на інженерно-конструктивних проблемах (розробці пристроїв для виконання кольорово-музичних творів), дослідження теоретичних засад, дискусії про пріоритет складових — музичної та візуальної, поєднувалися із прагненнями знайти їй місце в поточних практиках, залучити кольоромузичні твори до художнього життя. В Україні проблематику «музики кольору — музики світла» розробляли у 1960-ті у Києві, Харкові та Одесі, як окремі митці — Ф. Юр'єв, В. Польовий, В. Зорін (розпочинав свою діяльність у Харкові та Полтаві), так і осередки — «Студія світложивопису» Ю. Правдюка у Харкові, «Клуб “Колір, музика, слово” ім. М. К. Чюрльоніса» в Одесі. «Кольорова музика» стала інтегруючою цариною наукової, технічної та художньої творчості, відкриваючи нові напрями креативної думки. Аналіз творчих пошуків та моделей бачення у кольоросвітломузиці в українському мистецтві не лише вводить в історію вітчизняного мистецтва її важливу сторінку, а й додає нових рис до реконструкції культури пізнорадянської доби.

Ключові слова: взаємодія мистецтв, музика, малярство, науково-технічний прогрес, пізнорадянська культура.

Постановка проблеми. Розпочатий із середини 1950-х років новий етап розвитку вітчизняного мистецтва та культури, позначений активізацією науково-технічного поступу, декларованою владою модернізацією суспільства та певною лібералізацією громадсько-культурного життя, створив умови для активних творчих пошуків не лише у різних царинах діяльності, а й у міждисциплінарних взаємодіях. Показовим явищем часу стала «кольоро-, або світломузика», яка позначила вихід художньої творчості у новий вимір синтезованого образного простору, тяжіння до формування нових видів мистецтва та напрямів творчого мислення, де художність поєднувалася з науковою аналітичністю та інженерними розробками. Із початку 1960-х тема «кольоросвітломузики» захопила широке коло найрізноманітніших фахівців, до неї звернулися конструктори, інженери, винахідники, художники та музиканти. Їхні ідеї та винаходи склали не лише яскраву сторінку історії українського мистецтва. Залучені до його загального поступу, вони вносять нові риси у його бачення, розкривають особливості та суперечності пізнорадянської культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інформацію про діячів світлокольоромузичного руху, які працювали в Україні у 1960–2000-х роках, зібрано у дослідженні Я. Пруденко «Українська світломузика. Відкритий архів українського медіа арту» [17], де названо близько десятка імен. У попередні роки вийшли друком статті про творчість у цій царині окремих митців — Ф. Юр'єва [18; 19; 20], Ю. Правдюка [15; 16; 17], про «Клуб “Колір, музика, слово” ім. М. К. Чюрльоніса» в Одесі [17]. Нові матеріали до теми містяться в архіві київського композитора В. Польового, що дає змогу реконструювати важливі події художнього життя 1960-х — початку 1970-х років, матеріали з цього архіву вперше буде опубліковано у нашій статті [22; 23]. Однак узагальнювального дослідження про цю галузь творчості та її місце у вітчизняному мистецтві поки що не з'явилося. Наша стаття відкриває новий етап у вивченні названої теми.

Мета статті: описати та проаналізувати ідеї та спрямування українських митців у царині кольоросвітломузики у період її активного розвитку — 1960-ті роки, окреслити її місце у пізнорадянській художній культурі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тема поєднання музики та кольору, їхньої близькості та взаємодії має довгу історію, яка сягає ще доби античності, зокрема — піфагорійської філософської школи (VI–IV до н. е.), де було розроблено славетну «теорію октав», що на основі математичних розрахунків пов'язувала між собою кольори та звуки. Хвилювала ця тема й Арістотеля, який у трактатах «Про душу» та «Метафізика» не лише порівнював кольори та музичні гармонії «за своєю приємністю», а й вважав можливим обрахувати кольори у числах, а музичні звуки вибудовувати за принципом руху кольорів — від білого, через червоний до чорного... З часом ідея суголосності кольору та звуку не припиняла надихати творчі уми, прокреслила середньовіччя та Новий час, її обговорювали у добу раннього модернізму, позначилася вона і на мистецьких практиках XX століття. Вона цікавила філософів, математиків та фізиків, музикантів та поетів, які аналізували її у своїх роботах із різних точок зору, ракурсів та інтенцій. Етапними на цьому шляху стали відкриття І. Ньютоном сонячного спектру та його математична теорія про відповідність кольорів музичним звукам та інженерні розробки А. Кірхнера — перший у світі проєкційний оптичний апарат, що переніс кольори сонячного спектру на екран, та Л.-Б. Кастеля — «кольорові клавікорди» — «клавесин для очей», що випромінювали кольори, та висловлена ним у XVIII столітті вперше в історії ідея існування кольорової музики як незалежного мистецтва! Аналогії між звуком та світлом досліджували Т. Юнг, Е. Ейлер, Й.-В. Гете, Г.А. Гельмгольц, Л. Освальд, А. Ейнштейн, російський інженер Г. Термен, англійський винахідник Е. Ремінгтон, композитори А. Гретрі, Г. Берліоз, Ф. Ліст, Р. Вагнер, Б. Асаф'єв, М. Римський-Корсаков. Синтез малярства та музики визначив своєрідність творчості М.К. Чюрльоніса... Особливе місце в історії мистецтва належить поемі О. Скрибіна «Прометей (Створення світу)» (1910) з таємничою партією «Luce» — світла, яку протягом XX століття будуть розгадувати теоретики та музиканти... До теми «візуальної музики» зверталися В. Кандинський, А. Шонберг, Дж. Балла, Р. Делоне... У 1919–1920 роках Г. Гідоні створює спеціальний апарат із проєкції кольору та світла. На початку 1920-х В. Баранов-Россіне конструює музичний інструмент «оптофон», на якому виконує світломузичні твори... У 1932-му П. Кондрацький видає монографію «Основи кольоростатики», де пропонує свій нотний запис кольорів в музиці та апарат кольорофон...

Вже на ранніх етапах обговорення та розробки взаємодії кольору та музики були сформульовані два головні підходи до цієї теми: створення кольоромузики як візуального супроводу (чи доповнення) музичних творів, побудований на відповідності звукових та кольорових композицій, та музики кольору — як самостійного виду мистецтва, в якому рухливі кольорові структури

базуються на основі музичних закономірностей. Ці граничні позиції загалом й утворили те напружене та креативне дискусійне поле, в якому рухались ідеї кольоромузики у другій половині XX століття.

Однак за часів сталінізму, протягом 1930-х — середини 1950-х років, цей величезний досвід, як і інша різноманітна концептуальна проблематика історії мистецтва, а особливо — періоду модернізму, були «викреслені» з вітчизняної художньої культури, і саме з «відлиги» почала повертатися у творчий простір, перекладаючи її на новий мистецький, теоретичний та інженерно-практичний рівень. Із початку 1960-х до проблеми взаємодії музики та кольору звернулися фізики та конструктори, інженери та винахідники, фізіологи, музиканти. Етапною в цьому сенсі стала надрукована у 1961 році у видавництві «Знание» брошура інженера К. Леонтьєва «Музика і колір», де на основі історичного досвіду були запропоновані її нові інженерно-теоретичні розв'язання, які стали основою подальших різноманітних дискусій у цій царині. Мистецтво поставало тут як частина науково-технічного прогресу, як інструмент пізнання людини і світу, як засіб аналізу та розширення сприйняття, взаємодії різних галузей творчості, активізувало фантазію та науковоподібне мислення, вибудовувало іншу, більш багатогранну оптику бачення та інтерпретації світу, творчості, відкриваючи їхню захопливу багатогранність. Світлокольоромузична творчість утверджувала динамічність, здатність до постійного розвитку самого людського сприйняття, де технічні засоби відкривали шляхи до доповнення, розширення, «перепрограмування» людської свідомості. Від початку 1960-х наукові та практичні розробки у царині кольоромузики проводили в різних містах не лише окремі ентузіасти, а й цілі творчі групи та інституції, що діяли у різних містах СРСР — Москві, Ленінграді та Калінінграді.

Пріоритет у цій царині належав казанському конструкторському бюро «Прометей», яке зі студентського гуртка середини 1950-х поступово протягом 1960–1980-х років переросло у потужний науково-дослідний центр. Очолював його ентузіаст кольоромузики, теоретик мистецтва Б. Галєєв (1940–2009). Там проводили наукові конференції, експериментальні кольоромузичні концерти, обмінювалися досвідом та дискутували митці та винахідники зі всієї країни. Невипадково вже після першого казанського Всесоюзного семінару з теорії та практики видимої музики 1967 року його учасник, київський композитор В. Польовий засвідчив перехід «від любительських пошуків до точних наукових досліджень, а також формування оригінальної радянської школи видимої музики. Якщо раніше кольоромузика була справою окремих мрійників, то тепер в її орбіту втягнуто великі наукові сили». Ба, більше: «Кольоромузика — не фантазія. Вона має цілком реальні джерела. <...> Вона ніби виплеснулась із переповнених берегів різних мистецтв, виростаючи

як узагальнення розсіяних в них елементів кольоромистецтва, і давно вже була готова відособитися в окрему галузь» [16, с. 22]. Однак на практиці в Україні шлях кольоромузики виявився аж ніяк не простим, наштовхуючись на догматичність офіційної радянської системи та консервативність культурного середовища.

Адже «музика кольору» не лише позначала нові «території» у загальній системі радянського мистецтва, а й у свій спосіб руйнувала її жорстку ієрархію. У ній відбивалося характерне для 1960-х загальне захоплення наукою та технікою та їхнє можливе поєднання, тут розгорталося (чи відроджувалося?) наукоподібне художнє мислення, що відкидало декларовану у соцреалізмі пласку картину світу, конструюючи особливу міждисциплінарну модель мистецтва, що виходила за межі системи соцреалістичної естетики, пропонуючи його новий вимір, який сьогодні можна зарахувати до поняття *art & science*, прокреслювалася тенденція до того «чистого мистецтва», далекого від ідеології та пропаганди, яке однак не могло існувати та реалізовувати себе поза офіційними інституціями. Тож парадокс пізньорадянської культури полягав у тому, що хоча і публікації в радянських газетах та журналах, і конференції з нових форм синтезу мистецтв, і концерти «музики кольору» відбувалися цілком офіційно, у загальній художній системі їх «не враховували» та наче й «не помічали». Не забороняючи напряду цих досліджень, видань, концертів та конференцій, радянська система не розглядала їх у загальному контексті художнього розвитку, залишаючи у своєрідній «маргінальній зоні». Невипадково Я. Пруденко запропонувала називати розробки у царині кольоромузики «іншою естетикою», яка окреслювала його «паралельний напряду», що розгортався поза офіційними чи точніше — головними спрямуваннями радянського мистецтвознавства. Сьогодні, розглядаючи кольоромузику в загальному художньому процесі пізньорадянської доби, стає очевидним, що вже саме її існування у художній культурі та мистецтві того часу свідчить про їхню складну та неоднорідну структуру, яка не вкладається у жорстке протиставлення «офіційного» та «неофіційного», демонструє їхню багатогартовість та багатовимірність.

Привертає вона увагу й до одного з особливих явищ або альтернативних просторів культури пізньорадянського періоду — творчого середовища науково-дослідних інститутів. Саме в них, переважно професійно зайнятих фізичними, математичними, інженерними та природознавчими дослідженнями, знаходили відгук та зацікавлення, а то й підтримку і розвиток новачини мистецькі ініціативи, які не вписувалися в офіційно прийняті дискурси. На відміну від радянських творчих спілок з їхньою заідеологізованістю, заздрістю та постійною «боротьбою із порушенням засад соціалістичного реалізму», радянські НДІ зберігали особливу креативну атмосферу, таку важливу для художнього розвитку. Саму

тут, у науково-дослідних інститутах СРСР у 1960-х — на початку 1980-х часто проходили концерти «заборонених» офіційним мистецтвом акторів, музикантів, виставки андеграундних художників. Невипадково представник «київського гуртка» композиторів-авангардистів В. Годзяцький розповідав: «Ми шукали тоді фізиків — тільки вони нас і розуміли» [1]. Технічна інтелігенція здебільшого складала коло авторів та слухачів-глядачів нового мистецтва, зокрема й «кольорової музики». І хоча саме в Україні НДІ, які розробляли світло-музичну проблематику, фактично не було, інтерес до неї, виникнення в Україні її окремих творчих осередків та міжфакхові комунікації свідчать про особливі способи існування експериментальної творчості в офіційному просторі.

Одним із найпомітніших майстрів кольоромузики, якому вдалося втілити свої напрацювання в життя, був харківський інженер Юрій Правдюк (1924–2002). Закоханий у музику, будівельник за освітою, він захопився ідеєю кольоромузики на початку 1960-х під впливом перших статей на цю тему (зокрема, брошури К. Леонтьєва) та вніс у її розробку самостійні винаходи. Серед іншого, йому належить ідея «кольорового форморуху» та конструювання «Пристрою для отримання музичних світло-кольорових композицій», запатентованого у 1990-му. Ідея Ю. Правдюка полягала у підсиленні вражень від класичної музики через рухомі кольорові форми, які демонстрували на екрані. З 1960-х навколо нього (перші концерти відбувалися у нього вдома) згуртувалася «Студія світложивопису», а протягом 1969–1989 років у літньому павільйоні Центрального парку культури та відпочинку ім. М. Горького у Харкові було відкрито «Зал світложивопису», де відбувалися світломузичні концерти.

Пристрій для відтворення рухливих кольорових зображень Ю. Правдюка був системою паперових циліндрів із вирізами та отворами різної вільної форми, що оберталися з різною швидкістю, світлофільтрів та трафаретів, котрі транслювали на екран з пульта виводяця та з одного чи кількох проєкторів. Як писав один із глядачів, В. Польовий: «Візуальні композиції Ю. Правдюка розгортаються паралельно звучанню музики <...> даючи, так би мовити “об’ємний” художній заіпок дійсності», а художній ефект досягався «значною мірою завдяки винахідливості Ю. Правдюка у знаходженні все нових візуальних форм і способів їх комбінування», що «ґрунтується на перетворенні конкретних предметних форм. У цьому випадку на екрані з’являється віддалений зв’язок з предметним світом: вони існують як натяк на предметність, яка, проте, не переходить у предметну реальність» [15, с. 151, с. 153]. Аналізуючи музичний твір Ю. Правдюка намагався відтворити його побудову (різноманіття ритмів, елементи музики — стакато, легато, фермато та ін.) через безпредметні кольоросвітлові композиції, чий

форморух був співзвучним із музикою. Отже, кольоро-во-музичний твір був авторським асоціативно-візуальним прочитанням музики, що базувалося на технічних можливостях пристрою та естетичному відчуттю виконавця. А хоча кожна п'єса поєднувала імпровізаційність із продуманим планом, як згадують сучасники, «якісного способу фіксувати партитуру при грі світложивописної композиції не було (були спроби, більш чи менш вдачі). Відеозаписів — теж. Усі композиції потрібно було вчити в присутності автора і покладатися на власну пам'ять» [17]. Попри це «у найкращих своїх зразках робота Ю. Правдюка досягла високого рівня досконалості і сприймається як справжнє мистецтво. Його творчий метод <...> являє собою важливе художнє відкриття...», доводячи, що «світло у світломузиці — не супровід, не ілюстрація або дублювання музики, а рівноправний з музикою художній компонент, який повинен мати якості розвинутої образної системи» [15, с. 155, с. 152].

Однак, хоча «Зал світложивопису» відкрили у Харкові офіційно, його облаштування залишалося цілком «кустарним». Це був дерев'яний павільйон у віддаленому кутку міського парку відпочинку, без опалення, водогону та каналізації, а тому працював лише у весняно-літній сезон. Доходів він не приносив. «Штат Зали був невеликий. Окрім Правдюка, який був водночас автором і виконавцем світложивописних композицій, на концертах працював технік-звукооператор. Музична частина концертної програми перший час реалізовувалася за допомогою програвання грамплатівок. Потім з'явилися магнітофони. Першим звукооператором Зали став Володимир Грабенко, талановитий інженер, який допоміг Правдюку вдосконалити проекційну установку для світложивопису та звуковідтворювальну апаратуру (підсилювач і звукові колонки). Якість звуку в Залі світложивопису завжди була прекрасною» [17]. Свої світложивописні концерти час від часу Ю. Правдюк давав також в інших містах України.

У 1963 році свої роботи в царині конструювання кольоромузичних установок розпочав інженер Сергій Зорін, який вчився у Харкові та вважав себе учнем Ю. Правдюка. Йому належить конструкція «першого портативного інструмента світлохудожника», який дозволяв виконувати світлодинамічні композиції до обраної музики або імпровізувати на музичні теми. Як, і Ю. Правдюк, С. Зорін музики не писав та не грав на музичних інструментах, у своїх композиціях використовуючи вже відомі чи написані сучасними композиторами твори у записах. Поступово удосконалюючи свій пристрій через систему проекційних установок, С. Зорін прийшов до ідеї «Оптичного театру», що поєднав зображення, музику та рух [17]. Отже, обидва винахідники розглядали проблему світлокольоромузичного синтезу перш за все як інженерну, де найважливішим було створити пристрій (інструмент) для відтворення

руху кольорів у просторі. Взаємодія ж із музикою відбувалася тут інтуїтивно, на засадах власного смаку та внутрішніх відчуттів.

У 1967 році в Одесі було засновано «Клуб “Колір, музика, слово” ім. М. К. Чюрльоніса», який зафіксував появу в Україні ще одного «центру кольоромузики». Клуб був громадським об'єднанням, виник самостійно, без підтримки держави, однак проіснував понад десятиліття. Його ініціатором і першим головою став інженер В. Ніколаєвський, який переїхав в Україну з Литви. Потім Клуб очолював художник Олег Соколов (1919–1990) — співробітник Музею західного та східного мистецтва, де й стали відбуватися його акції. Клуб об'єднував широке коло любителів мистецтва — музикантів, літераторів, філософів, інженерів, науковців, яких цікавила багатовимірність творчості, різноманіття образного бачення та художнього сприйняття. Постать М. К. Чюрльоніса, художника та музиканта, з'явилася тут не випадково, вона не лише повертала в культурне життя радянської країни різноспрямованість вітчизняного мистецтва початку ХХ століття, а й виступала символом синтетичності творчості, де не було меж між окремими її видами, де відкривалися простори для експериментів та новацій. Клуб залучив широке коло прихильників із різних міст СРСР, до його складу входили поет Е. Межелайтіс, художники С. Краскаусас та М. Греку, актор А. Енгібаров та ін. У 1972 році Клуб нараховував близько 1000 членів, мав п'ять секцій (музика, поезія, філософія мистецтва, експериментальна творчість), організовував виставки, лекції та зустрічі на теми «Світло і музика», «Достоевський та живопис», «Маяковський та Пікассо», «Врубель та Блок»; підтримував творчі зв'язки з Литвою — батьківщиною М. Чюрльоніса, та Йокагамою — містом-побратимом Одеси. Як згадував одеський журналіст та письменник М. Голубовський, у середині 1970-х в Одесу приїздив славетний Лев Термен — фізик та винахідник, автор унікального електромузичного інструменту терменвокс. В Одесі він провів кілька зустрічей та мав виступи, один із них — у клубі в Музеї західного та східного мистецтва. Від нього одесити вперше дізналися про свого співвітчизника — Володимира Баранова-Россіне, живописця та автора кольоромузичного інструмента оптофон [17].

Яскравою постаттю у клубі був його голова — художник-графік О. Соколов, у творчості якого велике місце займала тема пошуку візуальних еквівалентів музичних та зображальних мотивів [20]. У 1963 році, коли Б. Галєєв за програмою КБ «Прометей» вишукував по СРСР людей, наділених даром синестезії, до них потрапив і О. Соколов, надалі його ім'я згадано у статтях та наукових розвідках дослідника. Сам же художник музики не писав та на музичних інструментах не грав. Однак із кінця 1950-х серед його творів почали з'являтися своєрідні «візуальні

ілюстрації», а точніше — композиції «за мотивами» музики Скрябіна, Рахманінова, Брамса, Вівальді, Шуберта, Чайковського, Шумана, Сібеліуса, Вагнера... Переважно вони були нефігуративні кольорові, де асоціативно та вільно відтворювалося авторське бачення музичних гармоній та їхнього образно-емоційного звучання. На відміну від інших учасників світломузичного руху, О. Соколов не досліджував цієї форми синтезу, не конструював шляхів його втілення у мистецьких акціях. Своє бачення теми він розкривав у графіці, де слідом за Чюрльонісом, яким широко захоплювався, вважав більш доцільним вживати термін не «синтез мистецтв», а їхнє «взаємопроникнення» та «взаємозамінність», зосереджуючись на формально-образних завданнях малярства: «З психології сприймання відомо, що доцентровість ніби символізує зосередження в одній точці, відцентровість — навпаки: розліт почуттів. Такою є азбука ритму <...>. І кольорові у живопису приписуються властивості відцентровості (синя частина спектру) або доцентровості (жовто-червоні тони). Крім того, червоний колір — це колір, який народжує відчуття руху, а синій — заспокійливий, який асоціюється зі згасанням. У дослідях з барвомузики та барвопоезії використовуються ці спостереження психологів» [21].

Активну участь у діяльності Клубу брала й мистецтвознавиця, співробітниця Одеського музею західного та східного мистецтва, дружина О. Соколова Олена Шелестова (1936–2020), яка виступала на конференціях із доповідями, друкувала статті про клуб, творчість О. Соколова та взаємодію мистецтв у періодиці, акцентуючи увагу на взаємодіях фізіологічних, психологічних та образно-естетичних складових художньої творчості.

У 1969 році в місті відбулася велика наукова конференція «Світло і музика», яка супроводжувалася концертами, де, зокрема, в Одеській філармонії вперше в Україні було виконано поеми М. Чюрльоніса «Ліс» та «Море». Конференцію відвідали Б. Галєєв та В. Лансбергіс — тоді музикознавець, дослідник творчості М. Чюрльоніса, а пізніше — голова Верховної ради Литви [14]. У грудні 1972 року Клуб провів конференцію «Мистецтво і науково-технічна революція (Проблеми синтезу світла, музики, живопису і архітектури)», в якій взяли участь Ю. Правдюк (Харків), В. Ніколаєвський (Одеса), Л. Нусберг (Москва), Л. Шкап (Одеса), у програмі згадувався й Ф. Юр'єв та ін. Під час конференції глядачам представили виставку кольоромузичних установок.

Інформацію про конференції в Одесі надають сьогодні публікації та архів В. Польового. Найбільш потужною та численною була перша з них, 1969 року, в якій взяли участь приблизно 50 гостей. На ній Ю. Правдюк продемонстрував свої кольоромузичні композиції, де «джерелом формування зорових образів на екрані

є не структура музичної тканини сама по собі, а прагнення виконавця заглибитися в емоційно-психологічну сутність музичної ідеї, на основі чого і виникає гармонійна співзвучність музики та кольору. Суміщення зображення з музикою, яка подається в механічному запису (репертуар складається з творів класичної та сучасної музики), створює художню єдність і в більшості випадків викликає надзвичайно благодотворне, хоч і дуже своєрідне враження. Подібна інтерпретація музичних творів сприймається багатьма відвідувачами кольоромузичних концертів як факт справжнього мистецтва» [14, с. 37]. Свою концертну програму представив тут і С. Зорін: на сконструйованій ним невеликій портативній установці музика йшла у запису, «він здійснив достатній контроль над рухом узагальнених кольорових форм та інтенсивністю освітлення, досягаючи ефекту злиття музичного і світлового образів в єдиний світлозвукотвірний» [14, с. 37].

Серед учасників конференції були й представники московської групи «Движение», що продемонстрували тут свої творчі експерименти. З доповідями виступили О. Григор'єв, Ф. Інфанте, Л. Нусберг. Л. Нусберг виклав свою футурологічно-естетичну концепцію кіберромантизму — модель «кібернізованого художньо-ігрового середовища», де поєднувалося широке коло віртуальних ситуацій для інтелектуальних та абсурдистських подорожей. Крім цього, він познайомив учасників конференції з кінетичною моделлю святкового світлокольоромузичного оформлення Кремля та Червоної площі, розробленого групою «Движение» у 1969 році. Великий інтерес викликав і кінетичний об'єкт «Око — погляд в інший світ», створений групою для виставки-презентації «50 років Радянському цирку» [6].

У своїй творчості художники групи «Движение» зверталися до ідей радянського конструктивізму 1920-х та кінетизму 1960-х, залучаючи до сучасного художнього простору образно-художні напрацювання авангарду та поєднуючи їх із новітніми технологічно-мистецькими можливостями. Ідеї кольоромузичного синтезу були складовою їхньої творчої програми, входили у загальну концепцію нового кінетичного мистецтва, акцентуючи в ньому саме візуальний аспект.

Зі своєю доповіддю «Светломюзикант-конструктор, композитор, виконавець» виступив на конференції і В. Польовий. Автор ставив питання про репертуар світломузичних концертів: до якої саме музики — класичної чи сучасної — має звертатися світловиконавець? Принаймні у творах сучасних київських композиторів — «Спектрах» В. Сільвестрова, «Фресках» Л. Грабовського, «Софії Київській» В. Годзяцького доповідач вбачав очевидні елементи та передумови кольорової інтерпретації. Проте, на його думку, самого «мистецтва кольору» на той час ще не було, відбувалося його становлення, воно було радше мрією, яка ще мала здійснитися [23, с. 465, с. 504].

На жаль, надалі, після цих двох конференцій до цієї проблематики одеський клуб або більше не звертався, або не мав змоги здійснити щось подібне. У 1973 році в Одесі було засновано студію кольоромузики, чиє обладнання базувалося на основі технічних креслень Ю. Правдюка, однак згадок про її діяльність не залишилося.

У різних версіях проявила себе тоді тема кольоромузики й у Києві. У 1967 році на кіностудії ім. О. Довженка режисер М. Карюков зняв фільм «Музика и цвет», в якому фрагменти музики до опери Ж. Бізе «Кармен» візуалізувалися через створений на студії кольороваріатор, де зафіксовані на кіноплівку спалахи світла переносилися на екран, доповнюючи та підкреслюючи динамічний характер музичного твору. Однак, як надалі використовували цей кольороваріатор та чи використовували взагалі — невідомо.

Із кінця 1960-х активно працював у царині кольоромузики й сам київський композитор Валерій Польовий (1927–1982). Він не лише писав про «музику кольору», популяризував та досліджував її, а й створював власні кольоромузичні п'єси.

Як композитор і музикант В. Польовий у «музиці кольору» акцентував саме музичну її складову, аналізуючи музичні твори відомих авторів, художня виразність яких, на його думку, несла у собі «зображальний потенціал», де, як писав він у своїх нотатках, «кольоромузика має широке обґрунтування у творчій практиці композиторів різних напрямків та епох» [22, с. 29]. Серед них, зокрема, він називає «Пасторальну симфонію» Бетховена та «Фантастичну симфонію» Берліоза, музику Вагнера, Римського-Корсакова, Мусоргського, Стравинського, Дебюссі, Равеля. Присутність цього компонента, на думку автора, виокремлює особливу «область музичної творчості, де світлокольоровий задум може входити у твір мистецтва на рівноправних засадах зі звуковим, сприяючи розкриттю загального художнього задуму як одна з його суттєвих складових» [22, с. 74].

Працюючи над проблематикою кольорової музики, В. Польовий у 1969 році розробив свій кольороряд із 16 кольорів, побудований за світлотою та насиченістю, який, на його думку, можна було б використати у конструкціях кольоромузичних інструментів, де, для повноцінного співвідношення з музикою, важливим є «багатство кольорів та вільна керованість по трьох якостях кольору: кольоровому тону, світлоті, насиченості» [22, с. 34]. Однак описуючи свій кольороряд, композитор обмежився лише переліком назв барв, без їхньої конкретної візуалізації — «граничний червоний, червоний, червоно-помаранчевий, помаранчевий, жовто-помаранчевий, жовто-зелений, зелено-жовтий» та ін., залишаючи, таким чином, самий вибір барв за кольоромузикантом та відкриваючи широкий діапазон інтерпретації, адже назви кольорів самі по собі є досить нечіткими.

Організація ж кольорів, як писав автор, має починатися з їхнього співставлення у часі або у просторі, з їхнього послідовного або одночасного поєднання, унаслідок чого постає кольорова гармонія. Сама ж кольоромузика як мистецтво просторово-часове ґрунтується, на його думку, на русі кольору у просторі, а не на змінах самого кольору [22, с. 34, с. 36, с. 37]. Визнаючи за кольоромузикою статус особливого мистецтва та наголошуючи на тому, що вона може розвиватися у різних напрямках, В. Польовий дійшов висновку, що «в світломузиці не слід шукати поглиблення суто музичного враження, а необхідно всю увагу спрямовувати на сприйняття нової художньої якості» [15, с. 155], а «найбільш плідні пошуки кольоромузичного синтезу лежить на шляху ствердження принципу естетичної відповідності музики та зображення, коли кольорокомпозитор виходить не з жорсткого однозначного зв'язку між окремими елементами музичної виразності і тими чи іншими кольорами, а із зв'язку більш високого порядку — між емоційним строєм музичного твору та складною структурою зорового образу» [16, с. 23].

Та В. Польовий не обмежувався лише теоретичними роздумами про нове мистецтво, а намагався знайти йому застосування в художніх практиках. Як писав він: «Кольоромузика з найдавніших часів визрівала в надрах багатьох мистецтв, йдучи пліч-о-пліч з музикою, театром, поезією, танцем, живописом, народним звичаєм, революційним святом, народно-декоративною творчістю, а в наш час — також з кіно та телебаченням» [22, с. 73]. Для кіно він написав «24 кольоромузичних кінопредлюді в кіносценаріях», це були «сюжети з реальної дійсності, за своєю природою придатні до кольоромузичного розкриття реального». Вже самі їхні назви є досить красномовними — «Рух», у якому діють молоді дівчата у білих спортивних костюмах, «Рожева чайка», що летить у небі, «Небесна прилюдія», де музика має поєднуватися з рухом хмар у небі, «Берези», де гілки дерев тремтять від вітру, «Перші кроки» — про малюка, який вчиться ходити у парку та ін. [22, с. 87–103]. Показово, що всі вони були майже «безсюжетними» та позаідеологічними, в них автор акцентував насамперед красу природних сил, гармонію буття, як, зокрема, у першому з них, що називався «Поема вогню»: «Чути удари молота по ковадлі... Язики полум'я... вони з'являються звідусіль... Раптовий спалах припиняє чарівну гру вогнів... Закінчується поема грою світлих вогнів і їхнього тріумфального звучання» [22, с. 89–90]. Але здійснити свій задум композитору не вдалося.

Однак напевно чи не найбільш оригінальною, теоретично обґрунтованою та різноманітною була у цій царині творчість київського архітектора, художника, поета, музиканта, скрипкового майстра Флоріана Юр'єва (1929–2021). У колі різноспрямованих пошуків часу його діяльність відзначалася програмною міждисциплінарністю, теоретичністю, самостійністю та системністю,

поєднанням теоретичних розробок із художньою практикою. Більш того — його концепція «музики світла» була й найрадикальнішою, адже утверджувала у самій кольоромузиці найбільш своєрідну її модель: «музику тиші», кольорів, що поєднані за принципом музичних гармоній, утворюють самостійну «візуальну п'єсу», для якої не потрібно музичне, звукове супроводження, яка «звучить» самодостатністю кольорів, наповнених виразною емоційно-змістовою образністю. Як яскраво розповідав він пізніше: «Вся моя кольорова музика — без звуку! Цим вона й відрізняється від попередніх спроб. До мене всі такі дослідження буди засновані на паралельному співставленні світлокольору зі звуковим твором. Тобто виходило, що колір наче паразитує на звуці, коли ним «блимають» під музику. Але я впевнений, що музика кольору — це абсолютно окремий, самостійний вид мистецтва. Він також може розвиватися по своїх законах, які подібні до музичних. Адже сприйняття кольору та звуку — за своєю природою абсолютно різні процеси, хоча і викликають споріднені емоційні хвилювання у душі і несуть схожий енергетичний заряд. Бачення кольору — сприйняття мозку. А звук сприймається іншим нервовим центром. Ось, наприклад, скільки звуків може розрізнити людина в одному звукоряді? До двадцяти чотирьох. А кольорів вона здатна сприйняти сто вісімдесят! “Живопис — це музика для очей”, — так сказав Довженко. Тобто він сформулював те, чим я займаюся. Але, аби зрозуміти, що таке музика для очей, її потрібно зробити справжнім, повноцінним мистецтвом. Її потрібно писати, слухати, виконувати, знаходити зв'язок зі слухачем...» [5]. Така позиція, як і самостійність творчого мислення, викликала широкий інтерес, вводячи концепцію Ф. Юр'єва у коло активних дискусій.

Свою теорію «музики світла» Ф. Юр'єв послідовно почав розробляти з 1950-х років. Програмною стала його стаття «Музика кольору», надрукована у № 1 журналу «Наука та життя» за 1962 рік, що підсумувала цей перший етап його пошуків. У статті автор оприлюднив свою оригінальну ідею — «музики кольору» як нового виду мистецтва. Ґрунтуючись на принципах музичних гармоній, вона розгортається самостійно, без звукового супроводу, виявляючи образно-емоційні та змістові можливості «барви в русі та просторі». Надалі його теоретичні засади нового мистецтва, опис та презентація винаходів та пропозицій протягом 1960-х років надруковують у газетах та журналах. Згодом, працюючи як архітектор над спорудою Інституту науково-технічної та економічної інформації у Києві (1965–1972), він спроектував у його актовій залі інноваційний за формальним та технологічним рішенням унікальний акустичний зал, де мріяв проводити концерти «музики звуків» та «музики світла». Проект світлотеатру з детальним планом Ф. Юр'єв опублікував у 1966 році в журналі «Ранок» [26]. Автор наголошував на необхідності спеціального

залу для нового виду мистецтва «з цілком новою функцією і новим світлотехнічним устаткуванням і обладнанням». Ескізний проєкт — кругле у плані приміщення на 500 місць, де мав розміститися «світлоорган», на якому «можна виконувати світломузичні твори, автоматизовані відтворюватимуть світломузичні записи, фонове підсвічування всього залу, зв'язане з сольним і автоматичним пультом тощо» [26, с. 10]. Це звучало як фантастика. Проте митець був упевнений, що його проєкт здійснений. Для реалізації своєї мрії Ф. Юр'єв спроектував спеціальний великоформатний екран, на якому через проєктор мали демонструвати фільми та кольоромузичні твори, які «віддзеркалювалися» на світлових панелях стін. Усе разом мало утворити «кольоровий перформанс», який би викликав у глядачів музичні асоціації [2]. Однак спроектований ним зал мав також і унікальні акустичні можливості: сферична стеля, вкрита найтоншим шаром штукатурки, була збудована таким чином, що з усіх 500 місць звук сприймався однаково добре. Дійсно, акустика у залі була прекрасною, відзначалася гармонійною рівномірністю звуку без втрат будь-яких тембральних властивостей по всій його площині, із рівномірною амплітудою та тембром розподіляючись на кожне глядацьке місце. Проте виконати свої світло-музичні концерти у цьому залі митцю не судилося. Проєкт світломузичного театру залишився на папері. Концерт Юр'єва відбувся тут лише у 2005 році, це був унікальний захід, де музику Юр'єва-композитора виконували на струнних інструментах Юр'єва — скрипкового майстра. Як згадував учасник концерту скрипаль Анатолій Баженов: «Те, що пролунало тоді, приголомшило нас... Концертний зал він створив як скрипку, смичкові інструменти — як концертний зал...» [27, с. 227].

У 1960-х Ф. Юр'єв працював над створенням світлооркестру, на інструментах якого можна було б виконувати його оригінальні світломузичні твори. Серед них були світлоорган, «кольоровіолончелі», «кольорові труби», «кольорофлейти» та системи «кольорові проміюючих інструментів». Реалізувати йому вдалося лише два з них — поліколір «Акорд» та «моноколір “Гварнері”», за допомогою яких він здійснив свої світлокольорові концерти. Згадки про них залишилися у газетних статтях.

Так, 25 грудня 1965 року в залі київського видавництва «Техніка» відбувся перший публічний концерт музики кольору Флоріана Юр'єва. Про цей надзвичайний концерт, де присутні не слухали музику, а бачили її, написав журналіст Я. Богорад: «Затамувавши подих, у повній тиші глядачі дивилися, як Флоріан Юр'єв виконував свої твори на спеціальних інструментах, що відтворювали не звуки, а певні сполучення кольорів. Усі любителі мистецтва побачили наочно цю гру кольорів, відчули, що таке гама, ритм. І той, хто був на концерті, переконався, що симфонію можна бачити. Колір справді

співав у тихому залі. Його спів раз у раз переривався оплесками. <...> Це перша спроба розв'язання такої цікавої проблеми. І вона показала, що ми стоїмо на порозі нового виду мистецтва» [3]. На концерті ж глядачі побачили й дві авторські кольоромузичні кінострічки — поему «XX століття», де були відтворені ізолітературні вау-ріації віршів «Лівий марш» В. Маяковського, «Вітраж» Ліни Костенко, «Роботи» Ф. Юр'єва та кольорову симфонію «Жар-птиця». Вони не збереглися. Існують лише два кадри цього концерту: Ф. Юр'єв за полікольором біля екрану з безпредметною кольоровою композицією та кадр з «Жар-птиці», де зображена символічна жіноча фігура в русі серед розфарбованих за спектральним принципом різнокольорових «хвиль», що розходяться від неї.

Враження від цього концерту були досить сильними, не випадково йому було присвячено кілька публікацій, що відтворюють його атмосферу та деталі кольоромузичних творів та інструментів. «Три чудернацькі, надзвичайні екрани (з-поміж них один — круглий, матовий, скляний!); невелике “піаніно”, де проти кожного клавіша яскравіє смуга певного кольору; незнайомі інструменти; кабелі, що тягнуться до... екранів; кіноапаратура... Люди прийшли, щоб стати свідками незвичайної події: вперше в Радянському Союзі має відбутись публічний концерт музики світла. Не буде звуку, а лише — гра кольорів на екранах. <...> Людей чимало. Кімната невелика. І не дивно: ще немає театрів, спеціальних приміщень для подібних концертів, ще не виготовлено просторих екранів, концерт виконуватиметься за допомогою інструментів, які сконструйовані самим винахідником. <...> Флоріан Юр'єв викладає обґрунтовану, докладну теорію світломузики. Він говорить про музику світла як самостійний вид образотворчого мистецтва. Зупиняється на проблемах музики кольорів, світловиконання, нових зодинамічних (зображувально-динамічних) видах образотворчого мистецтва. <...> гасне світло. На одному екрані займаються, палахкотять, біжать дивовижні — то “гарячі”, то “холодні”, то ніжно-весняні, то фантастично бурхливі гами кольорів. Хвилюючі світлоритми. Чарівні видіння, Казкові тони, що їх рідко хто може побачити. Флоріан Юр'єв та його колега виконують інструментальний дует. Другий — сферичний екран, який створює рефрен, підсилює головний мотив твору — кольорову легенду чи баладу, в якій так гостро відчутне торжество прекрасного. Дивно, але при спогляданні світлофантазії зовсім не відчуваєш відсутності звуку... Кожен відчув, що новий вид мистецтва має розширити нові естетичні обрії людини, збагатити нашу культуру й пізнання...» [13, с. 12]. «Під час гри композитор чергував кольорові “пасажі” з акордами, акорди — з плавними “мелодичними” змінами кольорів і, таким чином, створював кольоромузичні картини. Вони називалися “Марш”, “Ноктюрн”, “Елегія”, “Танець”. Також у цілковитій тиші був виконаний концерт для двох світло

інструментів, де моноколір “Гварнері” давав швидку зміну кольорів, а поліколір “Акорд” — складні кольорові акорди» [25, с. 40].

У 1966 році «незвичайний концерт» Ф. Юр'єва згадано у двох статтях М. Лесюва у польській пресі [8; 9].

У 1968 році в Києві відбувся ще один світлоконцерт Ф. Юр'єва [24]. На ньому виконано твори «XX століття», щойно завершений — «Марс» та фільм «Жар-птиця», що мав не лише мистецький, а й дидактичний зміст. Фільм мав три частини: перша — «Дитинство» була присвячена витокам («дитинству») музики кольору, складалася з ритмічно поєднаних фрагментів народних орнаментів, зображення сонця та природи. Друга — «Юність» демонструвала поєднання танцю та кольорових картин природи, рухи танцівниці ніби продовжувалися у русі дерев та листя, зміни її емоційного стану підсилювалися пейзажними картинками. У третій частині диригент «диригував» динамікою народних орнаментів та нефігуративними кольоровими масами, створюючи композицію кольоромузичного твору. Отже, світло-музика реалізувалася тут у поєднанні фігуративних, предметних та безпредметних елементів, спрямованих на створення кольорово-динамічних композицій. Більше світлоконцертів у Києві не відбулося.

Узагальненням теоретичних розробок Ф. Юр'єва стала його книга «Музика світла» (рос. мовою), що вийшла друком у 1971 році. В ній автор не лише підсумовував свою концепцію, а й зібрав свої попередні публікації на цю тему, надав зображення світломузичного оркестру, представив розроблений ним принцип запису світломузичних творів на основі кольоротональностей та кольороакордів та один із них — кольоромузичну п'єсу «Сальєрі та Моцарт» [25, с. 87–88]. Художник та музикант, композитор, він глибоко розумів саму природу музичного та візуального твору, акцентуючи увагу на необхідності розробки для світломузики не лише «музичного кольору», а й «музичного тону», його пластики та динаміки. У трактовці автора сам термін «світло» є синтезуючим — «синонім всього видимого нами світу. <...> Музика світла — це така метаморфоза образотворчого мистецтва, при якій зображальне мистецтво перетворюється на виражальне» [25, с. 45]. А тому «...музика світла не обмежується одним чистим кольором. Як в статичних живопису, графіці і архітектурі колір невіддільний від пласкої і просторової форми, так і у музиці світла колір може бути пов'язаний з тою чи іншою динамічною формою, що розвивається. Форми ці і за матеріалом і за принципами впливу багатоманітні. У кожному окремому випадку це може бути скульптурна форма світловипроміюючого пристрою, кіноекран, лінійні та тональні композиції світломузичного дійства, яка відбувається на екрані...» [25, с. 47]. Таким чином: «Музика світла — мистецтво зорове, часове, виражальне. Художній образ дійсності в музиці світла створюється не шляхом зображення дійсності у її зоровій

конкретності, а шляхом вираження цієї дійсності в емоційно виразній формі <...>. Матеріалом для створення образу музики світла та гармонійного розвитку його в часі служать тільки видимі форми дійсності (на відміну від звукової музики, де використовуються форми, які можна почути)» [25, с. 50]. А це означає, що «музика світла», попри її синтезуючу природу, постає частиною візуального мистецтва, яке через неї розширює свої межі, залучає до свого простору нові компоненти. Показово, що у книзі автор звертається до ідей та текстів В. Кандинського та Шонберга, аналізує композиційно-кольорову структуру іконопису, тобто до того мистецтва, яке аж ніяк не входило до «офіційних джерел» творчості радянського часу. Художник намагався будувати свої концепції на основі широкого досвіду культури. Та автор не обмежувався лише світломузикою, а й говорив про інші «нові мистецтва» — зображальну драму, створену засобами кольорової сценографії та костюмів персонажів, а також про «зображальну літературу», де кольором відтворюються образні особливості літературного тексту.

Наприкінці 1960-х — на початку 1970-х Ф. Юр'єв створив у Києві групу «Світло», діяльність якої мала розгортатися у царині музично-кольорового синтезу. До складу групи, окрім нього самого, входили В. Стерлігов, В. Польовий та скульптор Б. Довгань. У своїй книзі Я. Пруденко згадує про чи не єдиний відомий їхній захід: проведення 29 червня 1975 року під час третьої конференції «Світло і музика» у Казані «Концерту для кольору і пластичних форм» (1970, 10 хв, 16 мм, автор — Ф. Юр'єв) групи «Світло» (Ф. Юр'єв, Н. Єрмак, Б. Довгань) [17]. Та це потребує уточнень, принаймні В. Стерлігов впевнений, що Юр'єв до Казані не їздив [11]. Сам же Ф. Юр'єв розповідав про зроблену Б. Довганем у 1960-х гіпсову форму, на яку вони «проектували різні кольори під різним кутом. Було дуже цікаво: залежно від того, звідки йшло світло, ці форми по-різному грали. Але зняти цей експеримент ми не встигли... Саму скульптуру він створював як музичний твір, і він був правий» [17]. Так чи інакше, «історія групи "Світло" залишається невідомою, помітно проявити себе у мистецькому житті їй не вдалося».

У 1969 році В. Польовий ініціював проведення у Києві конференції з синтезу музики та кольору. Зголосилися виступити кілька доповідачів, але в день її проведення, 27 квітня, з них прийшли лише двоє — сам В. Польовий та Ф. Юр'єв. Серед гостей (близько 30 осіб), були присутні композитори Л. Грабовський, Андреева, музикант Задергоцький, художник Г. Голованов [23, с. 323–324]. Однак ця зустріч стала етапною: на ній Ф. Юр'єв проголосив свою версію розшифровки славетної партії «Лусе» — світла з музичної поеми О. Скребіна «Прометей». На відміну від попередніх прочитань, що будувалися на відповідності музичних звуків окремим кольорам, свою версію митець

розгортав за принципом тональних відповідностей. На його думку, музично-кольорова система О. Скребіна є близькою до звукової температури Й. С. Баха, тобто має узагальнювальний, структурний характер, а у самій поемі партія світла найтісніше пов'язана зі всією композицією твору, не є самостійною, а виступає продовженням та розвитком загального задуму [25]. Преса відгукнулася на цю зустріч двома публікаціями [4], в одній з яких було висловлено пропозицію виконати поему О. Скребіна у Києві [7]. Та пропозицію не підтримали. Тоді ж, у 1969-му, В. Польовий подавав до ЦК Компартії України лист «Про можливість виконання до 100-річчя з дня народження В. І. Леніна світлосимфонічної поеми О. Скребіна "Прометей" з використанням партії світла» в Одеській філармонії, де автор зокрема писав про новий напрям мистецтва — світлокольоромузику, що «диктується новими формами почувань, властивими сучасній людині, світловідчуття якої формується в оточенні складних просторових форм, рухливих об'єктів, багатоманітних слухо-зорових впливів», а «з появою сучасних наукових даних про психофізіологію зору та слуху, нових кінопроеційних та світлотехнічних засобів, з розвитком електроніки, кібернетики, теорії інформації, створюється можливість доведення ідей світломузичного синтезу до стадії його візуально-слухового втілення» [23, с. 108, с. 110]. Відгуку він не отримав...

Розробки київських митців у царині «музики світла та кольору» викликали, поза тим, інтерес серед інших вітчизняних фахівців. Не випадково Б. Галєєв двічі відвідав Київ — у 1968 році, коли відбулося його знайомство з Ф. Юр'євим, що переросло у тривалу творчу дискусію. Тоді Галєєв виступив на кіностудії ім. О. Довженка з розгорнутою доповіддю про свої розробки у царині кольоромузики, показав відеоматеріали та фільм «Прометей». Та у 1976-му, коли його лекція відбулася у Будинку кіно. Вона супроводжувалася показом слайдів, що відображали історію становлення нового мистецтва, розповідали про експерименти, які ведуться у цій галузі в СРСР та за кордоном. Глядачі ознайомилися з унікальними зарубіжними фільмами так званої «оптичної музики», яка становила один з напрямів кінематографу 1920–1930-х років — «Мерехтіння в порожнечі» та «Барвіста фантазія» Мак-Ларена і «Рапсодія» Фішингера. Найголовнішими у програмі були два кольорових кінофільми самих казанців: фільм «Вічний рух» із музикою «Електронної поеми» Вареза та перший у країні прокатний світломузичний фільм «Маленький триптих» на музику однойменного твору Г. Свиридова.

Тут, у Києві, продовжилася дискусія між Б. Галєєвим та Ф. Юр'євим, яка тривала протягом десятиліть. Головні пункти полеміки розгорталися навколо висунутої Юр'євим системи колоритів, організованих за принципом музичних акордів у звукоряді та квинтовому колі тональностей. Юр'єв вважав, що кожна кольорова

«гама» має власний колорит, створює самостійну кольорову тональність. Галеев висловлював сумніви, чи будуть всі «12 колоритів» відрізнятися один від одного. Проте докази Юр'єва були цілком наочними: він продемонстрував таблицю з трьома варіантами розташування кольорів за принципом хроматичної мажорної гами, кольорове коло з двома поєднаними між собою дисками, де один — нерухомий, другий — обертався навколо центру. Це коло призначалося для визначення колоритів на основі обчислення кольорів, які взаємно нейтралізують одне одного. Таким чином з'являлася можливість візуалізації кольорових «мелодій» та «кольорових "тризвучтів"». Свої розрахунки Юр'єв підтвердив за допомогою надзвичайно простих, але, як виявилось, доказових засобів: вертушки з палочок, на які були нанесені всі 12 наборів по 7 кольорів у кожному («палички Юр'єва»), що при обертанні виявили різноманіття кольорових побудов. Так підтвердилося легендарне парі, яке уклали обидва дослідники ще при першій своїй зустрічі про те, чи можливо довести різноманіття музичних колоритів. Юр'єву це вдалося, і «Галеев з'їв свою шляпу» («шляпа» була у формі цукерки). Попри досить жорсткі дискусії обоє опонентів не тільки ставилися один до одного з надзвичайною повагою, а й були зацікавлені у подальших обговореннях та співпраці» [23, с. 101–107].

На жаль, у середині 1970-х «тема кольоросвітломузики» у творчості Ф. Юр'єва та й у Києві загалом припинилася. Причиною стали не так заборони влади, як байдужість та нерозуміння творчого середовища та відсутність будь-якої підтримки, без якої подальші розробки та здійснення світломузичних акцій були неможливі. У своїх нотатках В. Польовий записує: «Потрібні ще й особливі умови, в яких має існувати художник, творець кольоромузичних творів. Між тим, сьогодні ще приходится констатувати наявність

громадського скепсису по відношенню до кольоромузики. Художник або композитор, звернувшись до цієї царини творчості, ставить на карту професійну репутацію, яку ризикує втратити у своєму професійному колі. Несприйняття ідеї кольоромузики у професійному колі представників різних мистецтв може продовжуватися довго, і це викликає необхідність формування кольоромузичної спільноти, у якій би художник-кольоромузикант міг би знаходити опору» [23, с. 460]. Опори вони не знайшли. Тема «музики кольору — музики світла» у Києві закінчилася... Та й загалом після бурхливого інтересу до кольоросвітломузики у 1960-х — початку 1970-х років надалі розробки у цій царині втратили експериментально-дослідницький характер, перейшли у простір розважальної масової культури.

Висновки. Царина «музики кольору — музики світла» окреслила в українському мистецтві 1960-х років особливий креативний простір, де поєдналися на міждисциплінарному рівні не лише окремі мистецтва — музика та образотворчість, а й інші практики — конструювання, інженерні розробки та теорія мистецтва. Українські митці висунули оригінальні версії взаємодії мистецтв (звуку та зображення) та появу нового виду синтетичного мистецтва — «музики кольору — музики світла», що вносила нові виміри не лише у консервативну систему радянської естетики та теорії мистецтва, а й у художню культуру загалом. Це мистецтво не лише пропонувало нову образну мову, а й діяло поза ідеологічними межами, утверджуючи свободу творчості та самовираження митця. Існування «музики кольору — музики світла» в українському мистецтві пізньорадянської доби розкриває неоднозначність радянської системи мистецтва, парадоксальність та багатовимірність художнього життя, у якому могли виявлятися «позасистемні» креативні явища.

Література

1. Андрусик С. Виталий Годзяцкий: «Мы искали тогда физиков — только они нас и понимали» Українська правда. Життя. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/03/30/223452/> (дата звернення: 04.02.2025).
2. Bykov A. Creation and protection of Florian Juriev's architectural masterpiece. UFO Music. 2022. № 4. Р. 3–5.
3. Богорад Я. Мелодія світла // Радянська Україна. 1965. № 30. С. 12.
4. Довгань Р. Секрет «Поєми вогню» // Літературна Україна. 1969. 24 червня.
5. З розмови Ф. Юр'єва з Г. Скляренко (14.05.2007).
6. Конференция в Одессе. Из воспоминаний Льва Нусберга. URL: <https://alegrig.ru/RU/texts/odessa> (дата звернення: 04.02.2025).
7. Костін Р. Загадка «Прометея» // Радянська Україна. 1969. 28 червня.
8. Lesiuv M. Niezwykly koncert w Kijowie // Kurier Lubelski. 1966. 19 stycznia.
9. Лесюв М. Концерт музики кольору в Києві // Наше слово. 1966. 30 січня.
10. Лист В. Стерлігова до Г. Скляренко від 2025.3.03.
11. Плачинда С. Чарівний театр // Літературна Україна. 1966. 14 січня.
12. Плачинда С. Перший концерт... // Ранок. 1966. № 3. С. 9.
13. Полевой В. Колір і музика // Музика. 1970. № 3. С. 35–39.
14. Полевой В. Про концерти музичного світлодинамічного живопису в Харкові // Українське музикознавство. 1977. № 12. С. 148–157.
15. Полевой В. (композитор). Шлях кольоровомузичного синтезу // Мистецтво. 1968. № 4. С. 22–23.
16. Пруденко Я. Українська світломузика. 2019. Відкритий архів українського медіа арту URL: <https://mediaartarchive.org.ua/lightmusic/> (дата звернення: 04.02.2025).
17. Редя В. Я. Музичні модули творчого універсалізму Флоріана Юр'єва (пролегомени до розуміння феномена) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. № 1 (46). С. 101–112.

18. Скляренко Г.Я. Творчість Флоріана Юр'єва та нові виміри художнього синтезу // *Студії мистецтвознавчі*. 2019. № 3–4. С. 100–114.
19. Скляренко Г.Я. Українські художники: з відлиги до незалежності: у 2 кн. Київ: Huss, 2020. Кн. 1. 228 с.
20. Соколов О. Колір, музика, слово. Дискусійний клуб // *Комсомольська іскра*. 1975. 9 січня.
21. ЦДАЛМ. Ф. 117. Оп. 1. Спр. 19. 150 с.
22. ЦДАЛМ. Ф. 117. Оп. 1. Спр. 20. 520 с.
23. Шишов О. Симфонія кольорів // *Вечірній Київ*. 1968. 6 січня.
24. Юр'єв Ф. Музика света. Київ: Музична Україна, 1971. 176 с.
25. Юр'єв Ф. Музика світла // *Ранок*. 1966. № 3. С. 8–10.
26. Юр'єв Флоріан. Река времен. Сюита / ред.-сост. А.А. Белоусов. Київ: Поліграфцентр ТАТ, 2006. 242 с.

References

- Andrusyk, S. (2017, March 30). Vitalii Hodziatskyi: “My iskaly togda fizikov—tolko oni nas i ponimali” [Vitalii Hodziatskyi: “We were looking for physicists then—only they understood us”]. *Ukrainska pravda. Zhyttia*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/03/30/223452/> [in Ukrainian].
- Bohorad, Ya. (1965). Melodiia svitla [Melody of light]. *Radianska Ukraina*, 30, 12 [in Ukrainian].
- Bykov, A. (2022). Creation and protection of Florian Juriev's architectural masterpiece. *UFO Music*, 4, 3–5.
- Dovhan, R. (1969, June 24). Sekret “Poemy vohniu” [The secret of Poem of fire]. *Literaturna Ukraina* [in Ukrainian].
- Iuriev, F. (1966). Muzyka svitla [Music of light]. *Ranok*, 3, 8–10 [in Ukrainian].
- Iuriev, F. (1971). *Muzyka sveta* [Music of light]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Iuriev, F. (2006). *Reka vremen. Suita* [The river of time. A suite]. Ed. bz A. Belousov. Kyiv: Polyhrafcentr TAT [in Russian].
- Konferentsiia v Odesi. Iz vospominanii Leva Nusberha (n. d.). [Conference in Odesa. From the memoirs of Lev Nusberg]. Retrieved from <https://alegrig.ru/RU/texts/odessa> [in Russian].
- Kostin, R. (1969, June 28). Zahadka “Prometeia” [The riddle of “Prometheus”]. *Radianska Ukraina* [in Ukrainian].
- Lesiuv, M. (1966, January 19). Niezwykly koncert w Kijowie [An extraordinary concert in Kyiv]. *Kurier Lubelski* [in Polish].
- Lesiuv, M. (1966, January 30). Kontsert muzyky koloru v Kyievi [A concert of color music in Kyiv]. *Nashe slovo* [in Ukrainian].
- Plachynda, S. (1966). Pershyi kontsert... [The first concert...]. *Ranok*, 3, 9 [in Ukrainian].
- Plachynda, S. (1966, January 14). Charivnyi teatr [Magical theater]. *Literaturna Ukraina* [in Ukrainian].
- Polevyi, V. (1968). Shliakh kolorovomuzychnoho syntezu [The path to color-music synthesis]. *Mystetstvo*, 4, 22–2. [in Ukrainian].
- Polevyi, V. (1970). Kolir i muzyka [Color and music]. *Muzyka*, 3, 35–39 [in Ukrainian].
- Polevyi, V. (1977). Pro kontserty muzychnoho svitlodynamichnogo zhytopysu v Kharkovi [On the concerts of musical light-dynamic painting in Kharkiv]. *Ukrainske muzyknavstvo*, 12, 148–157 [in Ukrainian].
- Prudenko, Ya. (2019). Ukrainska svitlomuzyka [Ukrainian light music]. *Vidkrytyi arkhiv ukrainskoho media artu*. Retrieved from <https://mediaartarchive.org.ua/lightmusic/> [in Ukrainian].
- Redia, V. Ya. (2020). Muzychni modusy tvorchoho universalizmu Floriana Iurieva (prolehomenu do rozuminnia fenomenu) [Musical modes of Florian Yuriev's creative universalism (a prolegomenon to understanding the phenomenon)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 1 (46), 101–112 [in Ukrainian].
- Shyshov, O. (1968, January 6). Symfoniia koloriv [Symphony of colors]. *Vechirnyi Kyiv* [in Ukrainian].
- Sklyarenko, G. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do nezalezhnosti: u 2 kn.* [Ukrainian artists: From the thaw to independence: In 2 books]. Vol. 1. Kyiv: Huss [in Ukrainian].
- Sklyarenko, H. Ya. (2019). Tvorchist Floriana Iurieva ta novi vymiry khudozhnogo syntezu [The work of Florian Yuriev and new dimensions of artistic synthesis]. *Studii mystetstvovnavchi*, 3–4, 100–114 [in Ukrainian].
- Sokolov, O. (1975, January 9). Kolir, muzyka, slovo. Dyskusyynnyi klub [Color, music, word. A discussion club]. *Komsomolska iskra* [in Ukrainian].

TsDALM, F. 117, Op. 1, Spr. 19. 150 s. [Central State Archive of Literature and Art of Ukraine, File 117, Op. 1, Case 19. 150 pages] [in Ukrainian].

TsDALM, F. 117. Op. 1. Spr. 20. [Central State Archive of Literature and Art of Ukraine, File 117, Op. 1, Case 20. 520 pages] [in Ukrainian].

Sklyarenko G.

“The music of color” in Ukrainian art of the 1960s

Abstract. One of the most compelling phenomena in Ukrainian art of the 1960s was the emergence of “music of color—music of light,” or “visible music,” which not only introduced new directions in interdisciplinary collaboration but also laid the foundation for a novel form of synthetic art. This interest coincided with a new phase of scientific and technological advancement in the USSR during the “Thaw” period (late 1950s to early 1960s) and with the broader liberalization of cultural and social life. These changes spurred creative experimentation across multiple fields.

The theme of “music of color” attracted a wide range of enthusiasts—engineers, musicians, and visual artists—who shaped its diverse interpretations. These ranged from a focus on engineering and the development of instruments for performing color-music works, to theoretical investigations and debates about the primacy of visual versus auditory elements, and efforts to integrate color-music compositions into existing artistic practices.

In Ukraine, the “music of color—music of light” concept was explored throughout the 1960s in cities such as Kyiv, Kharkiv, and Odesa. It was developed both by individual artists—including F. Yuriev, V. Poliovyi, and V. Zorin—and by dedicated centers, such as Y. Pravdiuk’s Studio of Light Painting in Kharkiv and the M. Čiurlionis Club “Color, Music, Word” in Odesa. This interdisciplinary phenomenon became an integrating field of scientific, technical, and artistic innovation, offering new avenues for creative exploration.

Ukrainian artists proposed original models of interaction between sound and image, challenging the conventions of Soviet aesthetics and art theory. These practices not only introduced a new visual and expressive language but also transcended ideological constraints, affirming the artist’s freedom of expression. The presence of “music of color—music of light” within Ukrainian art during the late Soviet period reveals the complex and often paradoxical nature of Soviet cultural life, where “non-systemic” creative expressions could still emerge and thrive.

Keywords: interplay of arts, music, painting, scientific and technological progress, late Soviet culture.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2025

Ганна Бітаєва Hanna Bitaieva

молодший науковий співробітник, ІПСМ НАМ України

Junior Research Fellow, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukrainee-mail: anna.bitaieva@gmail.com | orcid.org/0000-0003-4551-1325

Український мурал: імплементация світового художнього досвіду та національна специфіка втілення

Ukrainian Mural: Implementation of Global Artistic Experience and National Specificity of Expression

Анотація. Український мурал як жанр сучасного мистецтва розвивається на перетині світових художніх тенденцій і національних культурних традицій, відіграючи важливу роль у формуванні соціального, естетичного та політичного дискурсу. Упродовж останнього десятиліття цей жанр набув особливої популярності, адже мурали стали не лише елементом урбаністичного середовища, а й потужним інструментом комунікації між митцем, суспільством і міжнародною спільнотою. Особливо виразно роль муралу як засобу суспільного діалогу проявилася після початку російсько-української війни, коли настінний живопис перетворився на механізм культурного спротиву, засіб утвердження національної ідентичності, а також канал міжкультурної взаємодії. У статті розглянуто імплементацию світового художнього досвіду у розвиток українського муралізму та його взаємодію із глобальними мистецькими процесами. Проаналізовано, як міжнародні художні практики впливають на формування українських монументальних розписів та які аспекти культурного контексту визначають унікальність цього жанру в Україні. Окреслено основні виклики, з якими стикаються митці: відсутність законодавчої підтримки, проблеми збереження та правового статусу муралів, а також їхню соціальну рецепцію. Значну увагу приділено дослідженню соціокультурної ролі муралів у міському просторі, їхньому впливу на колективну пам'ять і символіку міста, а також механізмам міжнародної співпраці у межах проєктів публічного мистецтва. Дослідження підкреслює, що мурал є не лише естетичним компонентом міського середовища, а й своєрідним медіатором суспільного діалогу. Відображаючи історичні, соціальні та політичні процеси, він формує культурну ідентичність, стає майданчиком для суспільних рефлексій і привертає увагу до нагальних питань сучасності. Важливою складовою розвитку жанру є його цифрова документація та поширення через інтернет-платформи, що сприяє збереженню і популяризації мистецької спадщини. Висвітлено перспективи подальшого розвитку українського муралу в умовах глобалізації, його місце в міжнародному арт-просторі та можливості використання цього жанру як інструменту культурної дипломатії. Результати дослідження можуть бути корисними для мистецтвознавців, урбаністів, дослідників культури та художників, які працюють із формуванням візуальної ідентичності міста.

Ключові слова: мурал, стріт-арт, урбаністичне мистецтво, соціальна комунікація, культурна ідентичність, художній дискурс, монументальний живопис, мистецький активізм, глобалізація, міський простір.

Постановка проблеми. Розвиток сучасного українського муралу перебуває на своєрідному перехресті мистецьких новацій та культурних традицій. Перед творцями постає складне завдання — імплементувати світові художні техніки у художню та соціально-культурну складники задуму: гармонійно поєднати українську культурну ідентичність із новими художніми візнями, які акумулює цей жанр у комунікації між автором та його реципієнтами. Це злиття національного та світового досвідів відкриває чимало нових можливостей для українських митців, але водночас постає низка дискурсивних питань, з якими стикається як художник, так і його мурал як витвір монументального мистецтва — не лише впродовж роботи над твором, а й після його завершення та презентації.

Однією із проблем є неоднозначність та «архаїчність» сприйняття муралів певними представниками соціуму, які все ще вбачають у цьому мистецькому явищі ознаки вандалізму і часто помилково ідентифікують як графіті-жанр. Як приклад, плачевні події, що розгорнулися навколо мурала із зображенням папи Римського Івана Павла II, поляка за походженням, у Києві. Мурал, створений під час загострення політичних дискусій між Польщею та Україною у 2017 році, став жертвою акту вандалізму в ніч напередодні його офіційного відкриття. Група невідомих пошкодила стінопис лайливими написами, проте наслідки їхніх дій вдалося швидко виправити, і мурал було вчасно презентовано [11]. Такі дії та спровоковані ними суспільні

нарлативи є хибними, навіть попри те, що простежується тісний зв'язок у техніці художнього втілення графіті й муралів, проте це абсолютно різні мистецькі практики. Цей фактор значно ускладнює рецепцію сприйняття та інтерпретації авторського задуму муралу, адже через викривлені судження такий стінопис помилково розглядають як прояв своєрідної монументальної пропаганди, а не мистецький феномен, що здатен віддзеркалити концептуально важливі мистецькі, культурні, соціальні та навіть політичні сюжети, втілені на перехресті світового та українського культурно-мистецького дискурсу. Передовсім, мурал є мистецьким виступом, адже здебільшого його створюють досвідчені художники або спільнота майстрів, часто навіть у колаборації з іноземними авторами, і це є звичкою художньою практикою.

Також слід наголосити, що упродовж останнього десятиліття в Україні втілено цілу низку монументальних прикладів цього жанру, а сам настінний живопис соціум сприймає загалом позитивно. Проте й досі відсутні соціально-правові механізми, які б, з одного боку, полегшили для митця пошук місця реалізації майбутнього муралу у міському просторі, з іншого, — сприяли його збереженню та захисту як досить чутливого до зовнішніх впливів мистецького артефакту. Тож, попри реалізацію в Україні цих масштабних задумів, мурал і досі лишається на маргінесі соціально-художніх практик, і буває доволі хаотично втіленим, часто у розрізі з органічним його вплетенням у буттєве середовище.

Досвід багатьох європейських країн демонструє кардинально інший підхід у реалізації муралу, який підпорядковується конкретним соціально-художнім програмам, де враховано культурні контексти його втілення та подальшого збереження, — саме архітектурне середовище та інші важливі фактори задля максимально гармонійної взаємодії художнього проекту з обраним для його втілення середовищем. Якщо іноземні приклади втілення муралу зазвичай мають значну фінансову та соціальну підтримку відповідних державних органів, то в Україні ці питання здебільшого покладено на плечі організаторів подібних заходів, а часто навіть на самого творця. На жаль, саме ці фактори часто призводять до неприємних наслідків: неналежне розташування муралу, контроверсійне сприйняття спільноти та ін.

Світовий досвід показує, що мистецтво муралу є не лише своєрідною окрасою міського середовища, а й несе чимало важливих соціальних, політичних та екологічних повідомлень. В останні роки в Україні комунікативні питання поступово вирішуються, проте постає проблема, пов'язана із формуванням чіткого балансу між органічним синтезом світових художніх тенденцій та національної культурної ідентичності. Це створює ризик поступової втрати або ж

«затмарення» української самобутності у становленні муралу в умовах глобалізації. Також важливою є «екологічна» імплементація світових досягнень у просторі задуму муралу, поряд із формуванням національних його ознак.

Актуальність статті. Попри досить короткий час існування муралу як мистецького явища на українській артистичній арені, він став доволі потужним засобом комунікації із соціумом. Особливо виразно ці риси простежуються від початку російсько-української війни. Висвітлення важливості ролі мистецтва муралу у сучасному українському контексті є невіддільною частиною культурного спадку, адже в умовах війни, культурної кризи, яку спричинило вторгнення країни-агресора, мурали стали одним із дієвих інструментів вияву національної ідентичності, стійкості та прагнення до миру. Окрім основних концептуальних функцій, мурали набули нових образно-значеннєвих рис, що переосмислюють історії героїзму, єдності та сили духу та стійкості українського народу.

Імплементація світового художнього досвіду в мистецтво українського муралу дозволяє митцям успішніше доносити спільноті свої рефлексії та основні смислові послання, через художню мову втілювати історичні нарлативи, причому комунікація з іноземними авторами відкриває нові форми та принципи втілення концептуальних задумів. Ці фактори дають змогу українським митцям відкрити себе світовій спільноті, отримати доступ до міжнародних арт-проектів, творчо реагуючи на культурні виклики, спричинені соціальними та політичними колізіями. Окрім того, така інтеграція досить позитивно сприяє міжнародній солідарності та підтримці України, перетворюючи таким чином муралізм на своєрідну форму публічної дипломатії.

Взаємодія українських та іноземних митців суттєво вплинула на розвиток та поширення мистецтва муралу в Україні, особливо яскраво проявивши себе саме після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну. За останні кілька років на вулицях багатьох українських та європейських міст у тісній співпраці було створено мурали, присвячені темам солідарності, підтримки, висвітленню парадоксальних та дивовижних історій про звичайних людей та їхні хоробрі вчинки.

Сучасні соціокультурні тенденції розвитку мистецтва муралу, що активно впроваджуються та розвиваються в Україні, базуються на висвітленні соціальних та політичних питань та створенні дискурсивних платформ, важливими компонентами яких є своєрідний комунікаційний механізм втілення *автор — задум — спільнота* як медіатор сприйняття авторської рефлексії.

Наразі одним із найпотужніших засобів поширення мистецтва муралу у соціумі є інтернет-простір. Технічний прогрес не стоїть на місці, його залучення

до популяризації мистецтва муралу сприяє позитивним змінам у сприйнятті та реалізації цього художнього феномену. У цьому річисти цифрові платформи дозволяють швидко тиражувати й фіксувати досвід митців-муралістів, які реалізують свої проекти під час повномасштабної війни в Україні. Інтернет значно спрощує і пришвидшує процес імплементації художнього твору, а отже й мистецького досвіду, активно презентуючи український феномен міжнародній спільноті.

Мета статті: дослідити український феномен українського муралізму у діалозі зі світовою художньою практикою; проаналізувати вплив міжнародного досвіду на формування українського монументального стінопису та його національних рис, виокремити основні особливості інтеграції цього досвіду на прикладі проектів останнього десятиліття.

Завдання дослідження: з'ясувати історичні та культурні фактори, що вплинули на становлення та розвитку муралів в Україні; окреслити значення муралів у питаннях формування українського муралізму як комплементарної взаємодії зі світовим художнім простором.

Методи дослідження. Було використано такі методи: *історико-хронологічний* в окресленні етапів розвитку та формування мистецтва муралу та його імплементації у пошуках українських митців; *порівняльний метод та формально-стилістичний аналіз* уможливив висвітлення концептуальних та візуальних рис схожості та відмінності між українськими та іноземними формами реалізації муралу, характерних проявів культурної ідентичності, притаманних українським зразкам; *соціокультурний метод* використано для дослідження впливу та взаємодії муралів зі спільнотами та визначенні їхніх впливів на розвиток монументального стінопису; *крос-культурний підхід* допоміг дослідити вплив глобалізації на розвиток муралів та окреслити процес імплементації світового досвіду в мистецтві митців-муралістів.

Аналіз джерел. У контексті дослідження важливими є праці, що висвітлюють генезу та жанрово-стильові особливості муралу як культурного феномену. Мистецтво муралу досліджується у низці наукових публікацій: М. Лубинська висвітлює основні концептуальні та візуальні риси, притаманні українським, здебільшого київським муралам, впливи глобалізаційних процесів на формування мистецтва муралу як художнього явища сучасності [8]; Н. Лоліна актуалізує питання інтеграції муралів у міський простір та їхню подальшу взаємодію із соціумом, проблематику сприйняття муралізму та його розуміння з боку соціальних верств [7]; R. Gastman та C. Neelon досліджують глобальні тенденції сучасної культури стріт-арту, його генезу у різних куточках світу [17]; І. Гавриш досліджує особливості розвитку та адаптації муралів та графіті в міській культурі України XXI століття [3];

у праці Б. Гаврилюка висвітлено етапність становлення монументального стінопису [4]; Г. Лерос висвітлює основні проекти монументального стінопису означеного періоду [6]; Є. Прищепкін характеризує київські проекти (до 2017 року) [12].

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток українського муралу відбувається на перетині сучасного мистецтва, історико-культурної спадщини та атрибуцій через художній задум соціально-політичних явищ. Як важливий інструмент вираження національної ідентичності, трансляції актуальних проблем суспільства та вшанування історичних подій, монументальний стінопис поєднує традиційні мотиви з новаторськими підходами, створюючи унікальну художню мову, відкриту до соціокультурних інтерпретацій. Попри відносну новизну на українській художній арені, мурали зазнали чимало трансформацій композиційного, концептуального та функціонального характеру. У радянські часи монументальні стінописи були насамперед інструментом політичної пропаганди. Виконані здебільшого з використанням таких матеріалів, як кольорова смальта та керамічна плитка, їх розміщували на фасадах будівель, вони активно пропагували теми, актуальні для тодішніх політичних реалій. У цих по суті імперських сюжетах про «рівність та братерство, єдність партії та народу, виконання рішень з'їздів» (а саме такі наративи домінували у муралах радянської доби), важко простежити риси, що висвітлюють національну культуру, її ідентичність та різноманіття. У культурницьких настановах радянської доби мурали постають як частина пропагандистського мистецтва, основною метою якого було формування ідеологічних міфологем. В Україні цей напрям виявився через монументальні мозаїки та настінні панно, що прикрашали громадські будівлі в Києві, Харкові, Львові та Дніпрі. Вони здебільшого відображали теми праці, індустріалізації та героїзму радянських людей [7]. Проте упродовж другої половини XX століття в українському мистецтві розвинувся інший, контрверсійний до радянської ідеології вектор розвитку монументального стінопису. Серед легендарних постатей — Алла Горська, представниця руху шістдесятників. Її задуми кардинально вплинули на становлення українського монументального живопису, насаженого національними ідентичнісними темами, що заперечували офіційний метод соціалістичного реалізму. В реалізованих мисткинею сюжетах — «Дерево життя» (Маріуполь, у співавторстві), «Жінка-Птах» і «Прометей» (Донецьк, у співавторстві) та ін. — відчутно вплив українського народного мистецтва, зокрема традиційних орнаментів, колористики та стилізації. Одним із трагічних епізодів її життєтворчості стало створення вітража у вестибюлі Київського університету імені Тараса Шевченка у співпраці з Опанасом

Заливахою, Галиною Зубченко, Галиною Севрук та Людмилою Семикіною. Центральна постать стінопису — образ Тараса Шевченка, що символізував боротьбу за волю України. Закономірно, що стінопис було ідентифіковано як ідеологічно «шкідливий» та знищено, а саму А. Горську разом із Л. Семикіною виключили зі Спілки художників [1].

Розпад радянської імперії став переломним етапом у становленні української держави, глобальні зміни торкнулись усіх сфер, і мистецтво муралу не є винятком. Творчість митців-муралістів почала поступово набувати рис, глибоко вкорінених у національний культурно-мистецький дискурс. Мурал як художня практика зазнав значних трансформацій у композиційному втіленні, й, що особливо важливо, концептуальному наснаженні. Художники почали прикрашати міські простори роботами, що відображали «нововіднайдену» ідентичність та політичні прагнення України. Муралам 1990–2000-х притаманне переосмислення мистецтва радянської доби, просування антирадянської та антиколоніальної програм [19].

Революція Гідності 2013–2014 років стала поворотним моментом у художньо-історичному розвитку українського муралу. Роботи художників, які насамперед символізували стійкість українського духу та спалах національної ідентичності України, набули більш радикальної, проте актуальної та зрозумілої широкému загалу сюжетності, отже знаходили живий відгук у глядачів. Саме після подій Євромайдану у 2014 році почали активно розвивати міжнародні мистецькі ініціативи, такі як «Art United Us» та «Mural Social Club». У цих творчих колабораціях було створено чимало муралів за участю українських та іноземних митців, серед яких Гвідо ван Хелтен, Олексій Бордусов та Володимир Манжос (Група «Інтересні Казки»), Сергій Радкевич, Кайлас-В, Вілс, Фінтан Магі, Окуда та ін. Таким чином, можна виділити одну з яскравих рис, притаманних українським муралам [3]. Від початку свого незалежного, звільненого від радянської ідеології шляху вони є засобом документування нашої історії, важливих переломних подій та винайдення, збереження і розвитку української ідентичності.

Поняття ідентичності¹ як усвідомлення особистістю або спільнотою своєї культурно-історичної унікальності, а отже — належності до певного шару чи системи цінностей, найвиразніше простежуємо у художньому дискурсі. Я. Грицак та О. Комаров з цього приводу зазначають, що «ідентичність — це співвіднесеність окремого “я” з більш широким колективним

смыслом <...> Ідентичність, як і креативність, виникає на пограниччі, тобто посередині між стійкими і визначеними особистісними інтересами і колективним цілим. Воля є умовою непохитності, а смисл є умовою єдності» [5, с. 7]. У контексті національних культурних атрибутів, ідентичність — це сукупність уявлень, цінностей, традицій, звичаїв, мови, культури, історії та свідомо / підсвідомо ідентифікація себе як частини етносу. Важливі в окресленні культурних та художніх запитів творчої особистості ці компоненти в інтерпретованому вигляді сповна простежуються у світоглядно-ідентичнісному дискурсі багатьох українських та іноземних митців у їхній знаково-символічній картині задуму.

Після проголошення незалежності все більше митців почало звертатися до свого глибинного коріння, виявляти ідентичність через творчість, де основу покладено сюжети історичної минувшини та архаїчні національні маркери. Яскравим прикладом є низка муралів, створених упродовж 2010-х, зокрема, стінопис Олексія Бордусова «Український святий герой» (2014), Володимира Манжоса «Час змін» (2014), Андрія Пальваля «Герої Крут» та ін.

Найчастіше використовують традиційні українські мотиви та символи як своєрідні атрибутивні компоненти ідентичності, де серед найживаніших — пшениця, соняшник, калина та ін., характерні для народної культури, позначеної міфологізмом мислення [20]. Ці фольклорно-історичні чинники віддзеркалюють довгий і тернистий шлях культурного становлення України, а завдяки актуальним мистецьким практикам така атрибуція кристалізує сучасну українську ідентичність через симбіоз давніх мотивів та їхню сьогодишню інтерпретацію.

Для кожної культури характерний поділ на «свідоме та несвідоме». До поля «свідомого» належить загальне розуміння належності конкретної людини до певної національності, культурного шару тощо. Значно глибшим є розуміння «несвідомого» складника цього питання. У такому контексті ідентичність як сукупність характерних рис, переконань, цінностей, поглядів, способів мислення тощо, базується на усвідомленні як підсвідомих так і свідомих ідентифікаторів власного «Я». Тож мистецьку ідентичність, яка складається з об'єктивного «свідомого» та пластичного «несвідомого», неможливо сформувати штучно, вона не має конкретних часових рамок чи правил, а поступально утверджується під впливом культурних, історичних, соціальних чинників

¹ Термін «ідентичність» у науковий дискурс вперше увів Е. Еріксон у праці «Ідентичність: юність та криза» [16]. Як важлива складова Я-концепції, ідентичність розглядається у студіях К. Ясперса, Дж. Міда та З. Фрейда. Акумулюючи сукупність уявлень спільноти про саму себе, ідентичність є важливим компонентом у формуванні запитів кожного її члена як специфічної міжособистісної комунікації, детермінованої як підсвідомими (архетипними) маркерами, так і специфікою культурно-історичного розвитку середовища.

та їхньої інтерпретації у знаково-символічному полі художнього задуму.

Увібравши багаторічний світовий досвід та національну культурну самобутність, українські мурали вдало абсорбують міфологічні елементи з використанням трансформованих та стилістично адаптованих народних мотивів, архаїчних та казкових образів. У цьому багатогранному семіотичному витворі кожен елемент має глибоке символічне навантаження, розповідає свою маленьку історію, що в сукупності з усіма деталями твору постає в єдиному ансамблі.

Сьогодні тема української боротьби за свободу та незалежність є актуальною у творчості митців-муралістів. У час російсько-української війни саме через мистецтво муралу та через кроскультурні взаємодії, які детермінує цей вид творчості, відбуваються комунікація та абсорбація художніх досвідів, спрямована на популяризацію українського мистецтва в європейському просторі. Один із найактивніших сплесків муралізму на території України стався у другій половині 2010-х років. У 2016 році було проведено два масштабних заходи: «Art united us» та «Mural social club». Завдяки цим ініціативам у тісній співпраці українських та міжнародних митців з'явилося понад 100 муралів. Фестивалі відкрили світ українського муралу для іноземних поціновувачів, висвітлили чимало актуальних соціальних проблем, інтерпретуючи їх у колаборації з художнім досвідом іноземних майстрів. М. Лубинська зазначає, що «значну роль відіграють успішні організаційні ініціативи <...> такі, як проєкт настінних розписів Києва Гео Лероса у форматі “Музею просто неба”. До реалізації цієї ідеї долучилися і Юлія Островська з Олегом Сосновим — організатори фестивалю “Mural Social Club” <...> Перший міжнародний фестиваль мистецтва у громадському просторі <...> розпочався 12 травня 2016 року, об'єднавши зусилля митців з Італії, Іспанії, США, Франції, Греції, Чилі, Бразилії, Португалії <...> цей фестиваль зосередився на освоєнні настінного простору спальних районів столиці, що мало покращити її імідж. Однак з часом обидва фестивалі поступаються місцем індивідуальним ініціативам українських митців, які апробують свої ідеї починаючи ще з 2004–2006 років» [8, с. 76–77].

У час російсько-української війни український мурал став впливовим інструментом висвітлення важливих комеморативних та політичних сюжетів, багато з яких оберталися навколо теми міжнародної солідарності. Під час повномасштабного вторгнення було створено чимало робіт на підтримку України як у самій країні, так і за її межами. Зокрема, у Києві на фасаді одного з найстаріших кінотеатрів Києва «Екран» було створено мурал «Покрова Пресвятої Богородиці», трагічно-символічним за задумом є мурали французького художника Крістіана Гюемі «Усім загиблим на війні» та автора муралу, відомого під псевдонімом

C215, присвяченого операторам дронів у Києві на Лейпцизькій 11-А та багато інших глибоких за втіленням прикладів [10]. Серед яскравих проєктів, створених на підтримку України за кордоном, — мурал у Чехії, проникливий сюжет якого: дівчинка, що закриває українським прапором казкових персонажів авторства Chemis; паризький стінопис Микити Кравцова, українського художника, на якому зображена жінка з профілем грецької богині — в одній руці вона тримає прапор України, а в іншій — гвинтівку; вільнюський мурал, реалізований на стіні Литовської військової академії, створений художником Linas Kazilionis на підтримку України та багато інших знакових оприявлення кривавої російської навали [9]. Як зазначає А. Смагіна, «світ має знати і не забувати про сміливу та відчайдушну боротьбу українців зі злом, що називається “росія”. Про трагічні події, які відбуваються просто зараз у самому серці Європи, треба говорити голосно <...> Стріт-арт — вуличне мистецтво, яке здатне донести певні меседжі, почуття та думки до величезної кількості людей» [13]. На прикладі цих художніх практик простежується тісна взаємодія між українськими та міжнародними митцями, відбувається обмін досвідом, а у сюжетних наративах наріжною темою звучить підтримка України, народ якої бореться з «імперією зла».

Ці мистецькі та соціокультурні комунікації між українськими та іноземними майстрами стали доказом того, наскільки тісно у взаємодії зі світовим художнім полем розвивається український монументальний стінопис, що активно інтегрує світові техніки і тенденції, при цьому зберігає міцний зв'язок із національною культурною спадщиною. Питання глобальних впливів на розвиток українського муралізму передовсім розглядається через активну художню взаємодію іноземних та українських творців. Приклади такої співпраці спостерігаємо на вулицях Києва та інших міст, а також у багатьох іноземних містах, де українські митці-муралісти створили стінописи як самостійно, так і у співпраці з іноземними митцями. Одним з яскравих прикладів такої взаємодії є проєкт «The Wall», спрямований на підтримку України у час війни, під час якого українські та іноземні митці створили мурали в п'яти містах — Відні, Берліні, Марселі, Брюсселі та Найробі. У столиці Австрії авторами муралу є Микита Кравцов та Венсан Паронно, у Берліні мурал «Flower of Democracy» спільно створили український художник Андрій Кальков та німецький стріт-митець DXTR the Weird (Dennis Schuster). Авторами марсельського муралу «Unfolding Windows», який символізує світле майбутнє та цінності гуманізму, стали український художник Данило Ковач та бразильська художниця Джулія Мота Альбукерке. Мурал «Grow in Freedom» було реалізовано у Брюсселі, його автори — українські художниці Sestry Feldman

в колаборації з бельгійською ілюстраторкою Терезою Здралевич. «Зерна культури» — заключний, кенійський проєкт створили MoHa та Eliamin Ink у співпраці з українськими художниками Аліною Коник, Андрієм Ковтуном та Микитою Кравцовим [21].

Також слід наголосити на ролі цифровізації, яка суттєво допомагає та спрощує шлях поширення та часто навіть створення нових проєктів. Завдяки цьому мистецтво муралу значно розширило спектр можливостей. Митці все частіше використовують цифрові мережі для координації, натхнення та документування своїх робіт. Прикладом поширення муральних здобутків Києва є платформа Київмурал (<https://kyivmural.com/uk/index>), де усі охочі можуть ознайомитися з реалізованими проєктами у столиці. Саме завдяки інтернету, соціальним мережам митці знайомлять поціновувачів зі своїми здобутками й, що не менш важливо, презентують мистецтво українського муралу іноземній спільноті. Очевидним є те, наскільки важливу роль відіграє ця опція в часи російсько-української війни, коли іноземний реципієнт, керуючись питаннями власної безпеки, не може на власні очі познайомитися з українськими монументальними витворами. Тож цифрова інтеграція сприяє транскордонному співробітництву та відкриває нові можливості для українських майстрів у залученні світової аудиторії, зберігаючи, популяризуючи та розвиваючи своє мистецтво як важливий компонент культурної спадщини. Можна припустити, що саме взаємодія між фізичними муралами та їхніми цифровими зображеннями стала однією з визначних характеристик сучасного українського муралу.

У полі муралізму останніх років сформувалася ціла когорта українських митців. Їхні роботи прикрашають стіни будинків як українських міст, так і багатьох інших міст світу. В режимі реального часу формуються індивідуальні стилістики, творчі почерки авторів. Одним із таких художників є Олександр Корбан. Його роботи — яскраві приклади інтеграції у власних художніх пошуках глобальних стилів (технік) мистецтва з відповідними локальними темами. Мурали О. Корбана поєднують риси поп-арту і вплив фотореалізму у змалюванні сучасних політичних та соціальних явищ. Одна із соціально активних робіт автора, що символізує національну стійкість, була створена під час боїв за Бучу та Ірпінь: на ній зображено руки, які зшивають пошарпаний кулями український прапор [24].

Ще одним яскравим прикладом втілення кроскультурних взаємодій між Україною та світом є художні пошуки відомого українського художника-мураліста Микити Кравцова. Його робота «Смуги свободи», створена у співавторстві з французьким художником Вінсентом Паронно, реалізована у міському просторі Відня. Мурал демонструє своєрідну художню мінливість монументального жанру, коли

через переосмислення давно сформованого образу відбувається його трансформація у щось нове. Завдяки поєднанню українських та європейських елементів-символів створюється візуальний діалог між українською та європейськими культурами.

Одним зі знакових художників, творчість якого є упізнаною на світовій художній арені, є Володимир Манжос, який працює під псевдонімом Waone. Мурали цього митця поєднують стилі й техніки різних актуальних мистецьких течій, віддзеркалюють синтез глобальних впливів на унікальність художнього задуму, чим створюють особливу візуальну мову муралу, яка резонує з актуальними запитами аудиторії по всьому світу [15]. Раннім роботам Waone притаманне злиття образних і духовних тем з повсякденною реальністю. Увібравши риси сюрреалізму та української народної казки, його художні твори є унікальними за гармонічним синтезом різноманітних образно-стильових компонентів, що виокремлює стилістику цього автора з-поміж інших майстрів сучасного українського монументального стінопису.

На формування художніх підходів і тематик Waone істотно вплинув європейський сюрреалізм. Серед тем, що простежуються в його муралах, часто трапляється тема сновидіння як авторське дослідження підсвідомості, органічне для класичних принципів сюрреалістичної естетики. Заглиблюючись у фантастичні оповіді за участю дивних істот, складну символіку і багатогранність метафоричних відсилань, Waone спонукає реципієнта до детальнішого, глибшого дослідження тривожних станів людського існування. Очевидний вплив сюрреалізму простежується, зокрема, у сюжетах екологічного апокаліпсису, подвійності буття, космології та інших суперечливих тем людської екзистенції — як реалізація «бажання поставити під сумнів загальноприйняті уявлення про реальність <...> підсвідомість, сні та нелогічні теми через <...> унікальні техніки та здатністю створювати світ, наповнений дивовижними та фантастичними рисами» [23]. На творчість Waone також вплинула естетика франко-бельгійських коміксів, що помітно у притаманному автору деталізованому лінеаризмі — техніці «чітких ліній». Інтерпретація підсвідомих образів чарівних істот, наповнених рисами, що відсилають глядача до фольклорної події, наукової фантастики та нумерології, гармонійно узгоджуються з традиційними оповіданнями франко-бельгійських коміксів.

У 2005 році Володимир Манжос у співавторстві з художником Олексієм Бордусовим (псевдонім АЕС) утворили арт-колаборацію «Interesni Kazki». Саме цей момент став одним з ключових на творчому шляху Waone. ТанDEM сприяв його швидкому мистецькому зростанню. Митці створили значну кількість робіт, у яких поєдналися сюрреалістичні інтенції, культурний символізм та фантастична, міфологічна

оповідність. Для тих творів характерними були яскрава кольорова гама із плавними градієнтами та надзвичайна прискіпливість до деталей. Саме ці характеристики сприяли широкій пізнаваності робіт творчого колективу як в Україні, так і по всьому світу. Серед знакових робіт гурту «Interesni Kazki» — мурали, створені на фестивалях «Wynwood Walls» у Маямі та «Life Is Beautiful» у Лас-Вегасі. Ці композиції є прикладом майстерного адаптування авторських сюрреалістичних задумів до специфіки різних (за соціальною затребуваністю) міських середовищ, при цьому в роботах повсякчас зберігався індивідуальний авторський стиль [14].

Перехід Володимира Манжоса у 2016 році до сольної творчості став для нього етапним та знаковим. Зберігаючи сюрреалістичні елементи та концептуальну «заплутаність», мурали Waone глибоко філоософські, занурені в особистий простір буття. Яскравим прикладом цього є серія робіт «7 шляхів кохання», в якій відображено глибину індивідуального вираження та приголомшливий аналіз представленого концепту [22]. Для сучасних пошуків Waone характерна поява чорно-білої колористики, що вирізняє пошуки митця від усталених підходів до створення муралів періоду існування тандему «Interesni Kazki». Зберігаючи основні принципи авторської техніки, кристалізованої у той період, В. Манжос додає глибини, більшої загадковості новим чорно-білим роботам, що креативно розкривають теми національної ідентичності та єдності і занурюються у політичні та соціальні аспекти.

Внесок Waone в мистецтво українського муралу значно впливає на формування суто української специфіки монументального стінопису. Ці трансформаційні зміни, з усією новизною підходів та принципів мистецької та соціальної організації, сприяли просуванню українського мистецтва муралу у світовому артпросторі. Поєднання українських жанрово-обрядових фольклорних сюжетів (у сюрреалістичній інтерпретації) та актуальних сьогодні тем створило особливу візуальну мову митця, що резонує з актуальними тенденціями як в Україні, так і за її межами.

Мурали Waone можна побачити в містах України та багатьох країнах світу, що свідчить про міжнародний авторитет автора, який послідовно знайомить іноземну аудиторію з особливостями українських мистецьких практик. Окрім розмаїття творчих робіт, створених у колаборації Waone та «Interesni Kazki» за межами України, концепційно глибокими є мурали, які тандем створив у середмісті Києва. Один із найвідоміших — «Український святий Юрій» на стіні багатоповерхівки біля Пейзажної алеї у центрі

столиці. Біблійний персонаж символічно перетворюється на українського козака, який метафорично перемагає змیا у боротьбі добра і зла. Цей стінопис вирізняється із загальної стильової лінії тандему, якій притаманний карнавальний фолк, реалізований у стихії сюрреалістичного гротеску з химерними орнітологічними мотивами — як віддзеркалення художнього досвіду Макса Ернста [2].

Загалом, вплив творчості сучасних митців-муралістів на українські спільноти та культуру є посправжньому глибинним. В їхніх художніх пошуках постійно відбувається переінтерпретація нагальних мистецьких та соціокультурних питань через глибоко індивідуальне поетичне та міфологічне мислення. Поєднуючи глобальні стилі з елементами, які відсилають до української ідентичності, ці мурали стали своєрідним осередком формування унікальної візуальної мови. Сучасний монументальний стінопис інтегрує до міського простору українську тему та водночас світові художні тренди, сприяючи формуванню національної ідентичності, розквіту національної гідності, підтримці відчуття спільності та солідарності, — а також популяризує українську історію та ідентичність у світовому художньому просторі.

Висновки. Упродовж років незалежності мистецтво українського муралу зазнало значних трансформацій. Почавши шлях із масштабних композицій, які часто мали радше естетичний характер, аніж серйозний концептуальний підтекст, але у процесі розвитку увібравши досвід іноземних майстрів і трансформували його через призму українських традицій, український мурал став значним важелем в інтерпретації нагальних соціальних та політичних дискурсів. Інтеграція міжнародного досвіду допомагає українським майстрам створювати роботи, що яскраво резонують на локальній та глобальній мистецькій арені.

Серед ключових факторів, що сприяли стрімкому розвитку та поширенню мистецтва муралу, можна виокремити саме взаємодію, тісну колаборацію українських майстрів з іноземними стріт-арт художниками. Обмін досвідом та технічними секретами монументального стінопису сформували таку собі «гібридну» форму візуальної комунікації між митцями-муралістами, що вдало поєднала концептуальні, тематичні та композиційні аспекти, притаманні іноземним майстрам, так і унікальні українські. Таким чином, окрім ефектних композиційних рішень, українські мурали несуть ідеологічні послання, працюють із викликами соціальних та політичних трансформацій, віддзеркалюють актуальну парадигму сьогодення крізь авторське сприйняття — і в активному діалозі з глядачем.

Література

1. Авер'янова Н. Мистецька еліта України: Алла Горська в когорті шістдесятників // Вісник Київського національного

університету імені Тараса Шевченка. Українознавство. 2014. Вип. 1. С. 57–59.

2. Арт-Холст. Купити картини на холсті на стіну. URL: <https://art-holst.com.ua/blog/surrealism-bez-dali-kolazhi-frottazhi-i-grattazhi-maksa-ernsta> (дата звернення: 17.02.2025).
3. Гаврилаш І. Мурали та графіті в сучасній Україні: особливості та відмінності // *Культура України. Серія: Культурологія*. 2018. Вип. 62. С. 235–244.
4. Гаврилюк Б. Український мурал-арт у контексті світового мистецтва // *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 37. С. 241–254.
5. Грицак Я., Комаров О. Шлях становлення української ідентичності. Український інститут національної пам'яті. 2021. 31 серпня. URL: <https://uin.gov.ua/elektronni-vydannya/shlyah-stanovlennya-ukrayinskoyi-identychnosti> (дата звернення 16.01.2025).
6. Лерос Г. *Kyiv street art 2010–2017 / креат. дир. С. Мойсеєнко*. Львів: Вид-во Старого Лева, 2017. 297 с.
7. Лоліна Н. Мурал у сучасному міському просторі: Виклик чи відбиття культурної реалії // *Актуальні проблеми гуманітарних наук у дослідженнях молодих науковців: матеріали XIX Міжнародної науково-практичної конференції (21 червня 2019 р.)*. Гуманітарний корпус: збірник наукових статей. 2019. № 26. С. 84–87.
8. Лубинська М. Київські мурали ХХІ століття як практика транскультурного діалогу у контексті впливу світових глобалізаційних процесів на візуальну культуру: дис. ... д-ра філософії / Інститут проблем сучасного мистецтва; Національна академія мистецтв України. Київ, 2023. 190 арк.
9. Намалюй Україну: мурали по всьому світу, створені на підтримку українців // *Visit Ukraine—SERVICE PORTAL ABOUT UKRAINE* 24/7. URL: <https://visitukraine.today/uk/blog/2031/paint-ukraine-murals-around-the-world-created-to-support-ukrainians#gdanska-ta-poznan-polszka> (дата звернення: 11.03.2025).
10. Пилипчук М. 8 патріотичних муралів, які з'явилися у столиці у 2023 році // *ТиКиїв — голос твого міста*. URL: <https://tykyiv.com/vulici/8-patriotichnikh-muraliv-iaki-ziavilisia-u-stolitsi-u-2023-rotsi/> (дата звернення: 11.03.2025).
11. Полянська Я. Зіпсовані мурали: чому не всі малюнки люблять і бережуть // *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/28847055.html> (дата звернення: 11.03.2025).
12. Прищепкін Є. Київські мурали. *Kyiv murals*. Київ: ВАРТО, 2017. 220 с.
13. Смагіна А. Намалюю тобі Україну: ТОП муралів, що нагадують світові про підтримку українців // *Рубрика*. URL: <https://rubryka.com/article/murals-in-support-of-ukrainians/> (дата звернення: 12.02.2025).
14. About me—WAONE interesni kazki // *WAONE*. URL: <https://www.waone.net/about> (access date: 07.01.2025).
15. Artists—Waone Interesni Kazky Ukraine // *Sapar Contemporary Art Gallery*. URL: <https://www.saparcontemporary.com/waone> (access date: 14.02.2025).
16. Erikson Erik H. *Identity: Youth and Crisis* collects Erik H. Erikson's major essays on topics originating in the concept of the adolescent identity crisis. New York: W. W. Norton, 1968. 336 p.
17. Gastman R., Neelon C. *Street World: Urban Culture from Five Continents*. Thames & Hudson, Limited, 2007. 384 p.
18. Harding A., O'Keefe B. Chapter 6: National Self-Determination: The Orange Revolution and Revolution of Dignity // *Connecticut College Pressbooks*. URL: <https://openpress.digital.conncoll.edu/beingukraine/chapter/chapter-5/> (access date: 17.02.2025).
19. Segal J. *Ukraine's War of Art* // *Foreign Policy*. URL: <https://foreignpolicy.com/2024/02/17/ukraine-art-culture-war-history/> (access date: 17.02.2025).
20. Snodgrass S. *Ukrainian Modernism: Identity, Nationhood, Then and Now* // *ARTMargins*. URL: <https://artmargins.com/ukrainian-modernism-identity-nationhood-then-and-now/> (access date: 10.02.2025).
21. THE WALL // *Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/en/sectors-en/murals-across-europe-the-wall-2/> (date of access: 11.03.2025).
22. *Weird Tales by Waone Interesni Kazki* // *Street Art United States*. URL: <https://streetartunitedstates.com/weird-tales-by-waone-interesni-kazki/> (access date: 04.01.2025).
23. What is Surrealism Art? Definition, Artists, & Examples // *Sparks Gallery*. URL: <https://sparksgallery.com/learn/what-is-surrealism-art-definition-artists-examples?srsltid=AfmBOopSAYs9N-JW-DoELL9IKa8LY-KFvVuTvRzshLhccAYslgJyutUVp> (access date: 17.02.2025).
24. 10 Anti-War Works of Street Art in Support of Ukraine // *Artland Magazine*. URL: <https://magazine.artland.com/ukraine-street-art/> (access date: 17.02.2025).

References

- Art-Kholst. (n.d.). *Kupyty kartyny na kholsti na stinu* [Buy paintings on canvas for the wall]. Retrieved from <https://art-holst.com.ua/blog/surrealism-bez-dali-kolazhi-frottazhi-i-grattazhi-maksa-ernsta> [in Ukrainian].
- Averyanova, N. (2014). *Mystetska elita Ukrainy: Alla Horska v kohorti shistdesiatnykiv* [The artistic elite of Ukraine: Alla Horska in the cohort of the Sixtiers]. *Visnyk Kyivskoho natsional'noho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Ukrainoznavstvo*, 1, 57–59 [in Ukrainian].
- Erikson, E. H. (1968). *Identity: Youth and crisis*. New York: W. W. Norton.
- Gastman, R., & Neelon, C. (2007). *Street world: Urban culture from five continents*. London: Thames & Hudson.

- Harding, A., & O'Keefe, B. (n.d.). *National self-determination: The Orange Revolution and Revolution of Dignity*. Connecticut College Pressbooks. Retrieved from <https://openpress.digital.conncoll.edu/beingukraine/chapter/chapter-5/>
- Havrylash, I. (2018). *Murals ta hrafiti v suchasni Ukraini: osoblyvosti ta vidminnosti* [Murals and graffiti in modern Ukraine: Features and differences]. *Kultura Ukrainy. Seriya: Kulturalohiya*, 62, 235–244 [in Ukrainian].
- Havrylyuk, B. (2018). *Ukrainskyi mural-art u konteksti svitovoho mystetstva* [Ukrainian mural art in the context of world art]. *Visnyk Lvivs'koi natsionalnoi akademii mystetstv*, 37, 241–254 [in Ukrainian].
- Hencz, A. (n.d.). *10 anti-war works of street art in support of Ukraine*. Artland Magazine. Retrieved from <https://magazine.artland.com/ukraine-street-art/> [in Ukrainian].
- Hrytsak, Ya., & Komarov, O. (2021, August 31). *Shliakh stanovlennia ukrainskoi identychnosti* [The path of Ukrainian identity formation]. *Ukrainskyi instytut natsionalnoi pam'iaty*. Retrieved from <https://uin.gov.ua/elektronni-vydannya/shlyah-stanovlennya-ukrayinskoyi-identychnosti> [in Ukrainian].
- Kanishcheva, I. (2017, November 16). *Street Art United States*. (n.d.). *Weird tales by Waone Interesni Kazki*. Retrieved from <https://streetartunitedstates.com/weird-ales-by-waone-interesni-kazki/>
- Leros, G. (2017). *Kyiv street art 2010–2017*. Lviv: Vyd-vo Staroho Leva.
- Lolina, N. (2019). *Mural u suchasnomu mistskomu prostori: Vyklyk chy vidbytta kulturalnoi realii* [Mural in modern urban space: Challenge or reflection of cultural reality]. In *Aktualni problemy humanitarnykh nauk u doslidzhenniakh molodykh naukotsiv: Materialy XIX Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii* (pp. 84–87). Retrieved from https://library.krok.edu.ua/media/library/category/materialikonferentsij/lolina_0008.pdf [in Ukrainian].
- Lubynska, M. (2023). *Kyivski muraly XXI stolittia yak praktyka transkulturalnoho dialohu u konteksti vplyvu svitovykh hlobalizatsiinykh protsesiv na vizual'nu kulturu* [Kyiv murals of the 21st century as a practice of transcultural dialogue in the context of the impact of global globalization processes on visual culture] (Doctoral dissertation, National Academy of Arts of Ukraine) [in Ukrainian].
- Namaliui Ukrainu: murali po vsomu svitu, stvoreni na pidtrymku ukraintsv (n.d.). [Paint Ukraine: Murals around the world created to support Ukrainians]. *Visit Ukraine*. Retrieved from <https://visitukraine.today/uk/blog/2031/paint-ukraine-murals-around-the-world-created-to-support-ukrainians#gdansk-ta-poznan-polsha> [in Ukrainian].
- Polianska, Ya. (2017, November 10). *Zipsovani murali: chomu ne vsi maliunky liubliat i berezhut* [Spoiled murals: Why not all paintings are loved and preserved]. *Radio Svoboda*. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/28847055.html> [in Ukrainian].
- Pryshchepkin, Ye. (2017). *Kyivski murali* [Kyiv murals]. Kyiv: VARTO [in Ukrainian].
- Pylypchuk, M. (2023). *8 patriotychnykh muraliv, yaki z'явились u stolytsi u 2023 rotsi* [8 patriotic murals that appeared in the capital in 2023]. *TyKyiv*. Retrieved from <https://tykyiv.com/vulici/8%20patriotichnykh-muraliv-iaki-zavilisia-u-stolytsi-u-2023%20rotsi/> [in Ukrainian].
- Sapar Contemporary Art Gallery. (n.d.). *Artists—Waone Interesni Kazky Ukraine*. Retrieved from <https://www.saparcontemporary.com/waone>
- Segal, J. (2024, February 17). *Ukraine's war of art*. *Foreign Policy*. Retrieved from <https://foreignpolicy.com/2024/02/17/ukraine-art-culture-war-history/>
- Smahina, A. (n.d.). *Namaliui tobi Ukrainu: TOP muraliv, shcho nahadiut svitovi pro pidtrymku ukraintsv* [I will paint you Ukraine: TOP murals reminding the world about supporting Ukrainians]. *Rubryka*. Retrieved from <https://rubryka.com/article/murals-in-support-of-ukrainians/> [in Ukrainian].
- Snodgrass, S. (2007, April 13). *Ukrainian modernism: Identity, nationhood, then and now*. *ARTMargins*. Retrieved from <https://artmargins.com/ukrainian-modernism-identity-nationhood-then-and-now/>
- Sparks Gallery. (n.d.). *What is surrealism art? Definition, artists, & examples*. Retrieved from <https://sparksgallery.com/learn/what-is-surrealism-art-definition-artists-examples?srslti>

d=AfmBOopSAYs9NJW-DoELL9IKa8LY-KFvVuTvRzshL-

ui.org.ua/en/sectors-en/murals-across-europe-the-wall-2/

hccAYslgJyutUVp

WAONE. (n.d.). *About me*. Retrieved from <https://www.waone.net/about>

Ukrainian Institute. (n.d.). *THE WALL*. Retrieved from <https://>

net/about

Bitaiieva H.

Ukrainian Mural: Implementation of Global Artistic Experience and National Specificity of Expression

Abstract. Ukrainian mural art, as a genre of contemporary art, has developed at the intersection of global artistic trends and national cultural traditions, playing a significant role in shaping social, aesthetic, and political discourse. Over the past decade, this genre has gained considerable popularity, as murals have become not only elements of the urban environment but also powerful tools for communication among artists, society, and the international community. The role of mural art as a medium for social dialogue has become particularly evident following the onset of the Russo-Ukrainian war, during which wall paintings have served as instruments of cultural resistance, affirmations of national identity, and channels for intercultural exchange.

This paper examines the integration of global artistic experience into the development of Ukrainian muralism and its interaction with international art movements. It analyzes the influence of global artistic practices on the evolution of Ukrainian monumental painting and explores the cultural factors that shape the uniqueness of this genre within Ukraine. The study outlines key challenges faced by mural artists, including the absence of legislative support, issues related to mural preservation and legal status, and their reception within society. Particular attention is paid to the socio-cultural role of murals in urban spaces, their impact on collective memory and city symbolism, and mechanisms of international collaboration within public art initiatives.

The research emphasizes that murals function not only as aesthetic components of the urban landscape but also as mediators of social dialogue. Reflecting historical, social, and political processes, murals contribute to the development of cultural identity, provide platforms for public reflection, and highlight urgent contemporary issues. A critical aspect of the genre's evolution is the digital documentation and dissemination of murals through online platforms, which support the preservation and promotion of this artistic heritage.

The article explores the prospects for the further development of Ukrainian muralism in the context of globalization, its position within the international art scene, and its potential as a tool of cultural diplomacy. The findings may be of interest to art historians, urbanists, cultural researchers, and artists involved in shaping the visual identity of cities.

Keywords: mural, street art, urban art, social communication, cultural identity, artistic discourse, monumental painting, art activism, globalization, urban space.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2025

Марина Рижова

аспірантка кафедри оперної підготовки
та музичної режисури Національної музичної
академії України імені П. І. Чайковського

e-mail: marinarizhova23@ukr.net

Maryna Ryzhova

postgraduate student, Department of Opera
Training and Musical Directing, Ukrainian
National Tchaikovsky Academy of Music

orcid.org/0000-0002-4803-7596

Опера на сцені Національної філармонії України: адаптація режисерського задуму до сценічного простору

Opera on the Stage of the National Philharmonic of Ukraine: Adapting the Director's Vision to the Stage Space

Анотація. Досліджено проблему оперного жанру в репертуарі Національної філармонії України та режисерські постановки концертно-сценічних версій опер на сцені інституції. Подано добірку цих проєктів та аналіз особливостей втілення режисерського задуму на концертній філармонійній сцені. Зазначено, що з кінця XX століття розвиток оперного жанру на сцені НФУ став одним із головних векторів репертуарної політики інституції. Цей процес потребує від режисерів адаптації задуму постановки до вимог сценічного простору концертної зали та очікувань публіки — поціновувачів філармонійного жанру.

Акцентовано та наголошено думку про важливість вибору до філармонійної постановки таких творів, виконавський склад яких відповідає можливостям та ресурсам інституції. Здійснено постановочний аналіз концертно-сценічних версій опери «Родинний альбом» Єжі Корновича та моноопер Віталія Губаренка на сцені Колонної зали НФУ. Зосереджено увагу на особливості виразних засобів режисерської роботи, особливостях адаптації задуму режисера до сценічного простору філармонії.

Ключові слова: філармонія, опера, концертна версія, репертуарна політика.

Постановка проблеми. Загальні тенденції світових процесів посилюють синтетизм та мультижанровість сучасного мистецтва. Експерименти та реформи торкаються навіть таких консервативних інституцій, як філармонії. Поступово відходячи від вкрай високої «класичності», Національна філармонія України відкриває простір для сучасної музики, електроакустичних перформансів і концертно-сценічних постановок оперних творів. Своєю чергою, такі проєкти потребують залучення до творчого процесу режисера та подальшої адаптації постановочного задуму до особливостей сценічного простору філармонійної зали.

Аналіз досліджень. Від свого створення до сьогодні філармонія як установа пройшла шлях еволюції, який розглядає в одному з розділів монографії «Світ, який насправді є...» її автор Юрій Чекан. Водночас, досвід синтезу мистецтв в оперному театрі сучасності та тенденції розвитку його репертуару були основними векторами досліджень Марини Романівни Черкашиної-Губаренко, що знайшли своє відображення зокрема в її монографії «Оперний театр у мінливому часопросторі». Репертуарна політика філармонійних інституцій країни 2024 року стала об'єктом дослідження

музичної критики Марини Гордієнко та Лізи Сіренко у статті «Пафос і біль української опери». Питань існування опери на сцені філармонії лише інколи торкаються загальнонаціональні медіа та інтернет-видання, але й ці рідкісні публікації теж було взято до уваги.

У процесі дослідження використано аналогічний контент-аналізу підхід. Це якісно-кількісний метод вивчення документів, який характеризується об'єктивністю висновків і строгістю процедури та полягає у квантифікаційній обробці тексту з подальшою інтерпретацією результатів. Принципи цього методу можливо застосовувати не тільки при роботі з документами, а й при аналізі мистецької практики, культурології і в соціології.

Мета статті: дослідити оперні проєкти в репертуарі НФУ та визначити особливості адаптації режисерського задуму до сценічного простору філармонії в постановках таких творів.

Виклад основного матеріалу. Сучасне мистецтво, відповідаючи загальним тенденціям складних світових процесів, розвивається в руслі синтетизму та мультижанровості [2]. Культурні творці сьогодення поєднують у своїх творах різноманітні техніки, експериментують

з виражальними засобами та естетиками, активно звертаються до суміжних видів мистецтва. У репертуарі головної філармонійної інституції все частіше можна побачити музично-драматичні вистави і камерні опери.

Сучасний простір філармонії поступово перетворюється з вишуканого аскетичного холу на мистецький хаб, де окрім концертів класичної музики відбуваються лекції, творчі зустрічі та перформативні події. Зрештою, подекуди «класична» інституція повертається до своїх першочергових цілей — створення музичної спільноти та формулювання важливих культурних послань. За визначенням Юрія Чекана, філармонія є базовим компонентом інфраструктури музичного, а, отже, і загальнокультурного життя країни. І, на відміну від оперного театру, який від початку орієнтований на одержання прибутку з показу вистав, філармонія як інституція в насамперед була покликана продукувати культурні сенси.

Ця різниця принципів кінцевої цілі презентації мистецького твору прямо відобразилася в побудові конструкції філармонійної сцени. Порівняно з театральним комплексом, філармонія мала доволі обмежену за кількістю місць зону слухацької аудиторії. Згодом саме філармонія спонукала появу нових професійних вимог до виконавських колективів. У XIX столітті почали з'являтися міські симфонічні оркестри, консерваторії нового типу, професійні філармонічні товариства [16].

У Києві культурно-мистецьке об'єднання «Філармонічне товариство» з'явилося у 1850-х роках за сприяння композитора Миколи Лисенка. Згодом у столиці України виникли філармонічне товариство «Боян», музична секція Київського літературно-артистичного товариства та Український клуб, які не без участі композитора закладали фундамент розвитку української академічної культури. Після відкриття у 1882 році приміщення Купецького зібрання, де зараз розміщена сучасна Національна філармонія, Микола Лисенко започаткував там «Недільні квартетні зібрання», на яких можна було почути концерти фортепіанної музики композитора та хорові виступи колективу, які організував Лисенко [19, с. 25].

Саме в цих стінах відбувся знаменитий ювілей композитора, зі збором грошей на подарунок митцю. Гроші Микола Віталійович витратив на відкриття української музично-драматичної школи, яка згодом дала великий поштовх розвитку українському музичному театру. У приміщенні майбутньої філармонії 1914 року під орудою Р. Глієра було виконано антракт до четвертої дії опери «Тарас Бульба» Миколи Лисенка, а у 1916-му під час різдвяного концерту у виконанні студентського хору Київського університету Святого Володимира під керівництвом Олександра Кошиця вперше прозвучав легендарний «Щедрик» Миколи Леонтовича [19, с. 27].

У мистецькій світовій практиці XX–XXI століть філармонія як професійна структура зазнала значних змін. Активне впровадження в консервативний

музичний простір неакадемічних інтонаційних практик, досвіду кіноіндустрії та звукозапису спровокували збільшення частини концертної зали, яка призначена для слухацької аудиторії. Тож, окрім продукування культурних сенсів, до пріоритетних напрямів діяльності філармонійної інституції додалися задоволення потреб масового клієнта та власне заробіток від продукування сценічних творів.

Ці зміни органічно торкнулися і філармонійних інституцій України. Окрім створення репертуарного контенту і презентації популярних та оригінальних зразків музичного мистецтва, у змаганні за увагу глядача філармонії проводять тематичні фестивалі, організовують співпрацю з відомими українськими брендами та бізнесами, театралізовані концертні програми, а також ставлять опери. Щоправда, здебільшого оперні твори представлені на філармонійній сцені у концертному виконанні, де існують певні ризики і застереження.

З одного боку, така версія постановки значно спрощує процес підготовки випуску опери. З іншого, за відсутності декорацій та костюмів, як правило, виявляються всі недоліки виконання. Також, за відсутності режисерського задуму та вибудованої наскрізної дії, концертна постановка інколи має ризик перетворитися на звичайний концерт з об'єднаних за змістом музичних номерів [10]. Зазвичай у концертних версіях презентують твори, які звучать вперше для широкого загалу, щоб публіка могла зосередитися саме на музичній драматургії опери. Також для концертного виконання часто обирають одноактні чи камерні опери. Адже тримати увагу реципієнта три дії будь-якої відомої опери лише музикою, в той час, коли в оперному театрі глядач може побачити повноцінну постановку того ж твору, — завчасно програшна концепція.

Наприкінці XX сторіччя одним із головних репертуарних векторів Національної філармонії стала саме презентація сценічно-концертних версій опер. Звернення інституції до постановки оперних творів було обумовлено кількома причинами. По-перше, філармонія виконувала освітню функцію і активно займалася просвітницькою діяльністю. Тому насамперед звернення до концертно-сценічних постановок опер зумовлювалось мобільністю кінцевого продукту та можливістю показу такої версії на гастролях у будь-якому приміщенні.

По-друге, процес постановки та реалізації оперного твору мав сприяти удосконаленню майстерності артистів філармонії. По-третє, головним вектором розвитку оперного жанру в стінах філармонії обрали камерну оперу. Концертно-сценічна постановка такого твору не висуває великих вимог щодо спеціального приміщення, освітлення чи декорації. Тут можна і треба робити ставку на мінімалізм оформлення, художній переконливості виконання та якісному музичному прочитанні.

Так, за ініціативи колишнього генерального директора інституції Дмитра Остапенка для постановки опер

«Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського і «Наталка Полтавка» М. Лисенка у концертному варіанті 1995 року до київської філармонії з Харкова було запрошено режисера Володимира Лукашева й диригента Національної опери України Івана-Ярослава Гамкала. Якщо питання сольних партій не поставало надто гостро, адже тодішні солісти філармонії мали в своєму репертуарі арії та дуети з цих опер, то відсутність хору в інституції ставала досить значною перепорою. Часто хорові фрагменти виконували всі залучені у виставі вокалісти, а якщо була потреба в дотриманні сюжетної лінії, у сценічний твір вводили майстра художнього слова, який доповнював літературний виклад змісту опери [19, с. 37].

Після ремонту в 1997 році у відреставрованому Колонному залі ім. М. Лисенка відбулася прем'єра концертної версії опери «Сокіл» Д. Бортнянського під орудою диригента Івана Гамкала, яка вперше прозвучала українською мовою. Відтоді щосезону на сцені Національної філармонії відбувалась оперна прем'єра, серед яких «Травіата» Дж. Верді, «Ніжність» В. Губаренка. Згодом на філармонійній сцені було реалізовано версії опер «Дідона та Еней» Г. Перселла, «Біг» В. Бібика, «Поет» Л. Колодуба, «Богема» Дж. Пуччіні, «Фіделіо» Л. ван Бетговена у постановках режисерів Володимира Лукашева, Ірини Нестеренко та диригентів Романа Кофмана, Миколи Дядюри, Івана-Ярослава Гамкала. У діяльності створеного у філармонії «театру камерної опери» того періоду можна виокремити основні напрями: камерні опери, інсценізації крупних оперних творів класиків, музичні вистави для дітей [19, с. 59].

Якщо зупинитися окремо на дитячому репертуарі філармонії, то тут постановники також дотримувалися двох наведених принципів. Так, на основі музики М. Стецюна було створено дитячу виставу «Котигорошко», а згодом Володимир Лукашев реалізував постановку опери-балету «Незвичайна чайна, або Жовтий лелека» композитора О. Костіна. За свідченнями рецензентів, режисер цього разу відмовився від суто концертного стилю виконання, вибудувавши театральне дійство [19, с. 62].

На початку 2000-х років на сцені Національної філармонії відбулась прем'єра моноопери «Листи кохання» В. Губаренка в інтерпретації режисерки-постановниці Ірини Нестеренко та диригента Миколи Дядюри. Сценічний простір було адаптовано таким чином: оркестр розташовувався на сцені, а решта простору належали солістці та її партнеру, роль якого виконував драматичний актор Володимир Нечипоренко. За спогадами сучасників, Марина Черкашина-Губаренко назвала цю версію чи не найкращим режисерським і акторським втіленням [19, с. 60].

Обидва режисери, Ірина Нестеренко та Володимир Лукашев, довгі роки поєднували філармонійну

діяльність із викладацькою. Тож на базі кабінету постановників виникла неофіційна своєрідна лабораторія музичних режисерів. Перебуваючи у центрі виробничого процесу, згодом студенти та випускники майстрів Нестеренко і Лукашева мали змогу втілити свій сценічний задум на сцені Національної філармонії. Серед таких проєктів: опера «Диригент оркестру» Д. Чимарози режисерки Юлії Журавкової (2017), зігнішпіль «Директор театру» В. А. Моцарта режисера Олега Гандзі (2017), «Марія. Tanguis Dei» за мотивами опери Астора П'яццолли режисерки Анастасії Гнатюк (2018), опера «Івасик-Телесик» режисерки Тетяни Гнатюк (2019).

2017 року не стало режисерки Ірини Нестеренко, що суттєво вплинуло на подальшу присутність опер на сцені Національної філармонії. Театралізованими здебільшого лишались концертні програми, приурочені до ювілейних дат, та програми, створені для дітей, тоді як поодинокі оперні твори в репертуарі презентували в концертних версіях, переважно без режисерсько-постановочного задуму.

2022 року у Національній філармонії України вперше за 26 років змінилось художнє керівництво. Новим очільником інституції став композитор та громадський діяч Михайло Швед. Разом із генеральним директором почали змінюватися і принципи роботи та репертуарної політики інституції. Так, як один із основних векторів роботи НФУ музична керівниця Наталія Стець виокремила виконання маловідомих українських творів та створення мультижанрових проєктів. «Наша мета — привернути увагу слухачів до подій у філармонії, пропонувати актуальні музичні події, які будуть цікаві суспільству. Деякі зі згаданих практик не матимуть миттєвого ефекту, але результат ми побачимо з часом. І так невеликими кроками будемо впроваджувати нове», — наголосила Наталія Стець в інтерв'ю виданню «The Claquers» [8].

За словами генерального директора Михайла Шведа, філармонія «мультижанрова та мультикомплексна інституція», і головна мета її «цікавий контент для відвідувачів». Тож, продовжуючи тему синтезу жанрів у проєктах НФУ, Михайло Швед наприкінці сезону 2023/2024 відзначив виставу «Заньковецька. Життя між рядками» до 170-річчя від дня народження Марії Заньковецької режисера Олександра Співаковського та авторки проєкту і головної виконавиці Надії Агєєвої-Швед. Також в його інтерв'ю зосереджено увагу на дитячих проєктах, а саме на інтерактивній програмі «Кролик Філармон» режисерки Ганни Мороз та мюзиклу «Бременські музиканти» режисера Олександра Співаковського. «Проєкти для дітей та підлітків — це виховання майбутнього покоління наших слухачів. А глобально функція Національної філармонії як державної інституції — пропонувати якісні програми», — підкреслив Михайло Швед [12].

У згаданій статті не йдеться про оперу «Запорожець за Дунаєм», яка відбулась наприкінці сезону 2022/2023 на сцені НФУ в постановці тоді ще художнього керівника Володимира Лукашева. Але для подальшого аналізу еволюції оперного жанру в репертуарі інституції на цій події необхідно зосередитися. Відповідно до пресрелізу «культову оперу» мали показати у жанрі літературно-музичної вистави на одну дію. Тобто на той час досвідчений режисер Володимир Лукашев лишався вірний багаторічним традиціям і замість того, щоб обрати до постановки камерні опери, склад яких відповідає ресурсам філармонії, скоротив три дії Гулака-Артемовського до однієї «літературно-музичної» дії. Хоч як професійно не намагалися піарники інституції виправдати вибір «Запорожця» до прем'єрної постановки «історико-політичним кутом, де зчитується сьогодні» з поневіряннями біженців за кордоном та мріями про життя у вільній Україні, — вийшла чергова «здеградована радянська версія» опери. [1]

Перед глядачем вкотре постали плетені тиночки, червоні чоботи, атласні шаровари і карикатурні портрети добре знайомих персонажів. Але із нововведеною дійовою особою — ветераном-літописцем, роль якого виконав Анатолій Паламаренко. На думку критиків, «архаїчна естетика “Запорожця за Дунаєм”, яку було показано глядачам у Національній філармонії України, у просторіччі має назву шароварщини. Але правильно вимовляти це слово треба трохи по-іншому: не шароварщина, а шарварковщина! Бо справа не в шароварах. Справа в людях, які продовжують нав'язувати українському суспільству цю застарілу образну парадигму в якості патріотичного продукту» [1]. Згодом у сезоні 2024/2025 Володимир Лукашев як режисер-постановник філармонії здійснив свою останню постановку дитячої інтерактивної програми «Незвичайні пригоди Смичка, або Фальшива нота».

Окрім згаданих проєктів, у сезоні 2023/2024 на сцені Колонного залу ім. М. Лисенка відбулися три концертні оперні постановки. А саме: опера «Родинний альбом» сучасного польського композитора Єжі Корновича, вечір моноопер Віталія Губаренка (обидві у виконанні Національного ансамблю солістів «Київська камерата», диригентка Наталія Стець; режисерка Марина Рижова).

Українська прем'єра опери «Родинний альбом» (2023) стала можливою завдяки об'єднанню зусиль трьох провідних мистецьких інституцій — Львівської національної філармонії, Національної філармонії України та Національного ансамблю солістів «Київська камерата», які за підтримки Інституту Адама Міцкевича та Польського інституту в Києві реалізували концертно-сценічну постановку твору на сцені двох філармоній. В основі сюжету твору лежить проблема родинних зв'язків. Герої опинились у певній ізоляції й намагаються розрадити себе. Тут їм і стає в нагоді старий родинний

альбом, або, в режисерській інтерпретації, телевізор із відеопрогравачем і сімейним архівом, який брат та сестра переглядають протягом дії одноактної опери.

Таке режисерське рішення виникло як виправдання проєкції на сцені. Анімаційний ряд є частиною партитури «Родинного альбому» Єжі Корновича. У практичній реалізації проєкту на філармонійних сценах Києва і Львова показ проєкції був можливий лише на натяжному екрані, який зазвичай виконує функцію оформлення презентації чи концерту. Таким чином проєкція лишалась абсолютно відокремленою від дії опери і виконувала б тільки функцію оформлення.

Щоб втілити композиторський задум, де анімація є власне безпосереднім учасником драматургічної дії, «родинний альбом» було трансформовано у родинний «відеоархів». Замість гортання сторінок з фотографіями виконавці змінювали відеокасети, разом з якими змінювалась анімація на екрані. Відеоспогади підкріплювалися сценічною дією, яку паралельно розігрували на сцені Анастасія Поважна та Станіслав Цема. Вони згадували свої дитячі ігри, перевдягалися в своїх родичів, грали в улюблені ігри на старій відеоприставці. Ці прості сценічні рішення епізодів опери не потребували багато сценічного простору, який солісти ділили з «Київською камератою».

Важливим нюансом також стало позиціонування філармоніями проєкту як суто дитячого. Через брак комунікації між постановниками, які створювали сценічну версію в Києві, та менеджерами, які розробляли піар-стратегію у Львові, концертна версія «Родинного альбому» опинилась заручницею кліше «для дітей». «Ми дуже обмежили аудиторію опери, коли говорили, що це твір для дітей, бо насправді це лише один з прикладів, як ненав'язливо, інтерактивно розповісти дітям про історію родини, коріння сім'ї. Але дуже важливо це зробити разом», — наголошувала режисерка [11].

Згідно з постановочним задумом «Родинний альбом» був ностальгією історією за життям, якого більше немає. Дорослі, які опинилися в старому батьківському домі, розбирають речі, що нагадують їм про їхні мрії. Це тепла історія-камертон, яка мала надати можливість глядачам звирити свої дорослі орієнтири з тими справжніми, які вони колись в дитинстві ставили собі. І досить аскетичний сценічний простір філармонії мав би абсолютно точно працювати на режисерській задум. На жаль, акцентування «для дітей» на афішах обмежило залучення дорослих реципієнтів, які в своїй більшості складають аудиторію філармонії. А показ «Родинного альбому» о 19:00 зробив майже неможливим його відвідування з дітьми.

Наприкінці сезону 2023/2024 до 90-річчя від дня народження Віталія Губаренка відбувся показ програми «МОНО», яка включала показ двох моноопера композитора — «Листи кохання» (1972) та «Самотність» (1993). Склад

постановників, той самий, що і в «Родинного альбому» (режисерка Марина Рижова, диригентка Наталія Стець та Національний ансамбль солістів «Київська камерата»), ставили за мету повернути на сцену творчий доробок українського композитора. За день до події в Національній філармонії аналогічна прем'єра двох моноопер в один вечір відбулась на сцені ХНАТОБ/СХІД ОПЕРА в спільному проєкті театру з ХНУМ ім. І. Котляревського. У харківській постановці на сцені відтворено інтер'єр кімнати, де по черзі розгортаються події жіночого і чоловічого листування. За режисерським задумом, на сцені Національної філармонії дві історії мали об'єднатися в одну історію пари, стосунки якої розвивалися в єдиному просторі.

Складність сценічного втілення передусім полягала у самому сценічному просторі. Розширений склад моноопер фізично зайняв усе місце на підмостках Колонного залу, що унеможливило розвиток сценічної дії на планшети сцени. Тоді, за задумом режисерки і схваленням диригентки, солістів-вокалістів було розміщено в різних просторах. Тетяна Бондар виконувала «Листи кохання» над оркестром, з балкону над сценою, а Сергій Бортник у «Самотності» — просто серед оркестрантів.

Для об'єднання історій в одне ціле режисерка використала форму спогадів, які транслиювалися проєкцією відеофрагментів прогулянок пари виконавців на стелю та акторськими етюдами пари перформерів в глядацькій залі. Зрештою, в другій моноопері «Самотність» на місці в глядацькій залі, де існувала пара, з'являється Тетяна Бондар. Вона сидить поруч із жінкою, до якої на останніх акордах після фрази «Однак вже ледь вдається пригадати, що колись ми всі були щасливі...» приєднується Сергій Бортник із сином. У глядацькій залі історія цих двох людей закінчується, два тепер вже окремих один від одного життя, які випадково через роки опинилися на сусідніх кріслах, і далі існують у просторі філармонії. А на балконі над сценою і оркестром пара перформерів лишаться тим самим щемливим спогадом минулого кохання.

Єдиний критичний відгук на постановку моноопер Губаренка в НФУ без вказівки режисера належить

критикині Лізи Сіренко і стосується він суто вокального аспекту виконання музики ХХ століття [15]. Очевидно, режисерський задум було втілено не до кінця, а отже, і глядацьке прочитання залишило бажати кращого. Зрештою, ті поціновувачі філармонійного жанру, які того вечора опинилися в залі, здебільшого прийшли на «Київську камерату» та музику Віталія Губаренка.

Попри все, сучасна філармонія виконує свої важливі функції промоції музичного мистецтва та продукування культурних сенсів. Зокрема, Національна філармонія відкриває перед суспільством можливість познайомитися із раніше невідомими чи маловідомими зразками української музики. За період повномасштабного вторгнення зі зміною керівництва не тільки значно зросла частка української музики в репертуарі інституції, а й повернулась традиція концертно-сценічних постановок камерних опер. Такі проєкти є унікальними, адже презентують раніше невідомі широкому загалу або забуті оперні твори, концертно-сценічні постановки яких дозволяють слухацькій аудиторії зосередитися на музиці композитора і виконавській майстерності музикантів. З іншого боку, маловідомим оперним творам значно легше дістатися театральних підмосток із філармонійної сцени, ніж із закритих нотних архівів.

Висновки. Сучасна філармонія, перетворившись з елітарного товариства на мистецький хаб, відкриває перед музичним режисером-постановником простір для експериментів та творчих викликів. У філармонії сьогодення стає все менше репертуарних обмежень та все більше варіантів для вибору творів до постановки. Зокрема, заявити про себе наразі цілком можливо через постановку невідомої опери або перше прочитання оперного твору сучасного композитора. З одного боку, філармонія дає режисеру свободу вибору. А з іншого, своєю архітектурою та особливостями побудови сцени інституція вимагає адаптації постановочних ідей до свого особливого простору, де режисерське трактування можливе тільки за умови пієтету перед першістю музичної драматургії та композиторського задуму.

Література

1. Аблов А. Шаровари не винні: Чому українське мистецтво плакає власну меншовартість? URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/04/10/253752> (дата звернення: 08.02.2025).
2. Веселовська Г. І. Сучасне театральне мистецтво. Київ: НАКККіМ, 2014. 143 с.
3. Голинська О. Дві прем'єри non stop в одній виставі. URL: <https://mus.art.co.ua/dvi-prem-iery-non-stop-v-odniy-vystavi> (дата звернення: 08.02.2025).
4. Голубничий С. Специфічність підходів диригента у нетипових умовах утілення оперних вистав // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2023. No 1(58). С. 129–140.
5. Гордієнко М. Дослідження. Сучасна українська музика на сцені Національної філармонії України у 2023 році. URL: <https://theclaquers.com/posts/12812> (дата звернення: 08.02.2025).
6. Гордієнко М. Класика під час війни: українська музична сцена від 2022 року. URL: <https://m.krytyka.com/ua/articles/klasy/ka-pid-chas-viiny-ukrainska-muzychna-stsena-vid-2022-roku> (дата звернення: 08.02.2025).
7. Гордієнко М. Молода українська музика на сцені Національної філармонії України — буває чи не буває? URL: <https://kyivdaily.com.ua/tak-zvuchyt-moye-vdoma> (дата звернення: 08.02.2025).

8. Гордієнко М. Репертуарні плани національних музичних колективів Києва на 2024 рік. URL: <https://theclaquers.com/posts/12855> (дата звернення: 08.02.2025).
9. Кияновська А. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: зб. статей / ред. упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. Вип. 89. С. 47–57.
10. Плахтійєнко А. Прем'єра з Честю. URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/premyera-z-chestyu>
11. Поліщук Т. В Києві відбулась прем'єра опери «Родинний альбом». URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/457E4D3FF050565CDC2258A80003887B1?OpenDocument> (дата звернення: 08.02.2025).
12. Самченко В. Михайло Швед: «Намагаємось розширювати виконання української музики». URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3899084-mihajlo-sved-generalnij-direktor-nacionalnoi-filarmonii-ukraini.html> (дата звернення: 08.02.2025).
13. Сіренко А. Голоси української музики ХХ — початку ХХІ століття. URL: <https://theclaquers.com/posts/8308> (дата звернення: 08.02.2025).
14. Сіренко А. Пафос і біль української опери. URL: <https://theclaquers.com/posts/14779> (дата звернення: 08.02.2025).
15. Слободяник Д. Україна молода: диригентка та співачка Вікторія Вітренко — про те, як розповідати про війну мовою сучасної музики. URL: <https://vogue.ua/article/culture/muzyka/ukrajina-moloda-dirigentska-viktoriya-vitrenko-pro-suchasnu-akademichnu-muziku-52939.html> (дата звернення: 08.02.2025).
16. Чекан Ю. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Вид-во УКУ, 2024. 236 с.
17. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі: монографія. Харків: Акта, 2015. 380 с.
18. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2008. № 1. С. 118–125.
19. Яворський Е. Н. Зоряний шлях Національної філармонії України. Київ: Музична Україна, 2003. 159 с.

References

- Ablov, A. (2023, April 10). *Sharovary ne vynni: Chomu ukrainske mystetstvo plekaie vlasnu menshovartist?* [Sharovary are not to blame: Why does Ukrainian art nurture its own inferiority?]. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/04/10/253752> [in Ukrainian].
- Chekan, Yu. (2024). *Svit, kotryi naspravdi ye... Opernyi teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttia* [The world that really exists... The opera theatre in the infrastructure of musical life]. Lviv: Vyd-vo UKU [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. (2008). Yevropeiskyi opernyi teatr novoho tysyacholittia: Shliakhy onovlennia [European opera theatre of the new millennium: Paths of renewal]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1, 118–125 [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. (2015). *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori: Monohrafiia* [Opera theatre in the changing spatio-temporal context: A monograph]. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].
- Holubnychyi, S. (2023). Spetsyfichnist pidkhodiv dyryhenta u nety-povykh umovakh utilennia opernykh vystav [Specific features of a conductor's approach in atypical conditions of staging operas]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(58), 129–140 [in Ukrainian].
- Holynska, O. (2024, June 21). *Dvi premieri non stop v odnii vystavi* [Two premieres non-stop in one performance]. Retrieved from <https://mus.art.co.ua/dvi-prem-iery-non-stop-v-odniy-vystavi> [in Ukrainian].
- Hordiienko, M. (2024, April 27). *Moloda ukrainska muzyka na stseni Natsionalnoi filarmonii Ukrainy—buvaie chy ne buvaie?* [Young Ukrainian music on the stage of the National Philharmonic of Ukraine—does it happen or not?] Retrieved from <https://kyivdaily.com.ua/tak-zvuchyt-moye-vdoma> [in Ukrainian].
- Hordiienko, M. (2024, December). *Klasika pid chas viiny: ukrainska muzychna stseni vid 2022 roku* [Classical music during the war: Ukrainian musical scene since 2022]. Retrieved from <https://m.krytyka.com/ua/articles/klasyka-pid-chas-viiny-ukrainska-muzychna-stseni-vid-2022-roku> [in Ukrainian].
- Hordiienko, M. (2024, March 22). *Doslidzhennia. Suchasna ukrainska muzyka na stseni Natsionalnoi filarmonii Ukrainy u 2023 rot-si* [A research. Contemporary Ukrainian music on the stage of the National Philharmonic of Ukraine in 2023]. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/12812> [in Ukrainian].
- Hordiienko, M. (2024, March 30). *Repertuarni plany natsionalnykh muzychnykh kolektyviv Kyieva na 2024 rik* [Repertoire plans of Kyiv's national music ensembles for 2024]. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/12855> [in Ukrainian].
- Kyianovska, A. (2010). Opera yak rynek: Vystava yak marketyn-hovy khid [Opera as a market: Performance as a marketing strategy]. In M. R. Cherkashyna-Hubarenko (Ed.), *Suchasnyi*

- opernyi teatr i problemy operoznavstva: Zbirnyk statei (Vol. 89, pp. 47–57). Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].
- Plakhtienko, A. (n.d.). *Premiiera z Chestiu* [Premiere with Honor]. Retrieved from <https://kyivoperatheatre.com.ua/premyera-z-chestiu> [in Ukrainian].
- Polishchuk, T. (2023, December 9). *V Kyievi vidbulas premiiera opery "Rodynni albom"* [Opera "Family Album" premiered in Kyiv]. Retrieved from <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/457E4D3FF50565CDC2258A80003887B1?OpenDocument> [in Ukrainian].
- Samchenko, V. (2024, August 26). *Mykhailo Shved: "Namahaemos rozshyruvaty vykonannia ukrainskoi muzyky"* [Mykhailo Shved: "We try to expand the performance of Ukrainian music"]. Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3899084-mihajlo-sved-generalnij-direktor-natsionalnoi-filarmonii-ukraini.html> [in Ukrainian].
- Sirenko, L. (2022, January 21). *Holosy ukrainskoi muzyky XX—pochatku XXI stolittia* [Voices of Ukrainian music of the 20th—early 21st centuries]. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/8308> [in Ukrainian].
- Sirenko, L. (n.d.). *Pafos i bil ukrainskoi opery* [Pathos and pain of Ukrainian opera]. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/14779> [in Ukrainian].
- Slobodanyk, D. (2023, August 21). *Ukraina moloda: dyryhentka ta spivachka Viktoriia Vitrenko—pro te, yak rozpovidaty pro viinu movoiu suchasnoi muzyky* [Young Ukraine: Conductor and singer Viktoriia Vitrenko—on how to tell about war in the language of contemporary music]. Retrieved from <https://vogue.ua/article/culture/muzyka/ukrajina-moloda-dirigentska-viktoriya-vitrenko-pro-suchasnu-akademichnu-muziku-52939.html> [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2014). *Suchasne teatralne mystetstvo* [Contemporary theatrical art]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
- Yavorskyi, E. (2003). *Zoranyi shliakh Natsionalnoi filarmonii Ukrainy* [The star path of the National Philharmonic of Ukraine]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Ryzhova M.

Opera on the Stage of the National Philharmonic of Ukraine: Adapting the Director's Vision to the Stage Space

Abstract. The paper explores the presence of the opera genre in the repertoire of the National Philharmonic of Ukraine and the directorial approaches to concert-stage versions of operas performed at the institution. The author explores a selection of these projects and analyzes the specifics of realizing a director's vision within the concert-stage environment of the Philharmonic. The study notes that since the late 20th century, the development of the opera genre on the stage of the National Philharmonic has become one of the key vectors of the institution's repertoire policy. This process requires directors to adapt their staging concepts to the spatial limitations of the concert hall and the expectations of the Philharmonic's audience.

The article emphasizes the importance of selecting operatic works for Philharmonic performances that align with the capabilities and resources of the institution's performers. A staging analysis is provided for the concert-stage versions of *Family Album* by Jerzy Kornowicz and the monooopera works of Vitalii Hubarenko, as performed in the Column Hall of the National Philharmonic. Particular attention is paid to the expressive tools employed in the director's work and the specific strategies used to adapt the director's vision to the Philharmonic's stage environment.

Keywords: philharmonic, opera, concert version, repertoire policy.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2025

Наукове видання

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

Щорічний науковий журнал

Випуск двадцять перший
Частина 1

ISSN 1992–5514 (Print) | 2618–0987 (Online)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ
КВ № 24614–14554 ПР від 26.11.2020

Англійською та українською мовами

У оформленні обкладинки використано:

*Тамара Гордова «Молода яблуня» 50 × 55 см, картон, перо, темпера. 1982 рік
(З фондвої колекції Черкаського обласного художнього музею)*

Випусковий редактор — *Світлана Кулінська*

Дизайнер, верстальник, технічний редактор — *Богдан Тимофійченко*

Формат 60 × 84 / 8 (210 × 297 мм). Гарнітура ArnoPro.
Цифровий друк. Ум. др. арк. 26,13. Обл. вид. арк. 24,85.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.mai.kyiv.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002